

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

Facoltà di Architettura

Dottorato di ricerca in

Storia dell'Architettura e della città

XIX ciclo

Titolo della tesi:

Carlo Enrico Rava: *Coerenza umanistica di un architetto*

Dottoranda:

arch. Ilaria Perna

Tutor:

prof. arch. Benedetto Gravagnuolo

Coordinatore del corso:

prof. arch. Francesco Starace

Indice:

- Introduzione
- *Profilo biografico*
- RAVA: L'ESPERIENZA RAZIONALISTA
- RAVA: L'ESPERIENZA MEDITERRANEA
- RAVA: L'ESPERIENZA COLONIALE
- RAVA: I SUOI MULTIFORMI INTERESSI
- Schede di lettura
- Bibliografia

INTRODUZIONE

Nonostante l'alacre impegno professionale di Carlo Enrico Rava manca un'analisi sistematica delle sue opere, in quanto la storiografia esistente riguarda, quasi esclusivamente, la produzione teorica ed architettonica del periodo durante il quale l'architetto collabora con il Gruppo 7¹, oppure, ha concentrato l'attenzione sul periodo coloniale², lasciando, però, ancora molti quesiti irrisolti, zone d'ombra, attribuzioni discutibili.

Dunque, in mancanza di un esauriente repertorio sulla figura dell'architetto comasco, oggetto del mio lavoro di ricerca è stata la concretizzazione di una monografia, che attraverso una lettura puntuale degli scritti e dei progetti, di e su Rava, evidenzia il percorso compiuto dall'architetto comasco nella ricerca di un'architettura che rapporti modernità e tradizione.

Inizialmente determinanti per la comprensione di Rava sono risultati due suoi libri: *Nove anni di architettura vissuta*, edito nel 1935, in cui l'architetto ripercorre gli anni del proprio esordio e *Ai Margini del Sahara*, ristampato nel 1936, in cui Rava racconta la sua avventura nelle terre d'oltremare.

La ricerca si è svolta, poi, attraverso la raccolta dei testi e dei progetti recuperati dalle riviste d'architettura dell'epoca come «Domus», «L'Architettura Italiana», «Rassegna di Architettura» e «Architettura e Arti Decorative»; dai periodici d'arte come «Prospettive», di cui Rava è direttore dall'inizio degli anni '50 alla prima metà degli anni '60; dalle riviste di argomento coloniale e dalle notizie ritrovate nei documenti d'Archivio.³

Nell'ambito di tale indagine ho cercato di formulare un quadro esaustivo sulla figura di Carlo Enrico Rava, individuando, delle tematiche illustrative fondamentali, che evidenzino il percorso formativo dell'architetto rapportandolo all'*architettura razionale*, all'*architettura mediterranea*, all'*architettura coloniale*, all'*architettura d'interni* e all'*arredamento*; il tutto avvalorato con la formulazione di "schede di lettura" di progetti, realizzati e non, dallo stesso architetto.

E' emerso da questo studio che Carlo Enrico Rava ha inteso ritrovare le radici dell'architettura italiana, il senso di un'origine a cui tutto riferire; ha indagato la possibilità di riconquistare un linguaggio la cui matrice è da ricercare in un passato che non deve essere guardato con nostalgia, ma che è vivo, e che può essere assunto come modello cui ispirarsi per l'architettura futura.

La sua ricerca comincia quando nel 1926 da vita con colleghi milanesi al Gruppo 7, il cui intento è sicuramente quello di indicare una strada diversa da quella "accademica", ma anche di recuperare una tradizione italiana (non nel senso che la vecchia scuola indicava) e mediarla con le esperienze che si compivano in Europa. Ecco che il loro programma si identifica nella definizione di un nuovo modo di fare architettura, ma non rompono in conclusione con quanto è stato compiuto prima. Vanno oltre il neoclassicismo in voga per approdare ad un razionalismo che fonda le sue radici nelle proporzioni, nella matematica, nel puro ritmo, nello spirito greco. Carlo Enrico Rava rimarrà concorde con le posizioni assunte con i compagni fino a quando le loro idee non gli sembreranno troppo intransigenti, fino a quando la

ricerca da lui intrapresa non si sarà mostrata distante dalle esperienze dei razionalisti.

Ben presto si allontana dai compagni. I rapporti con essi non torneranno più ad essere buoni soprattutto in seguito alla vicenda della partecipazione di Rava e di Alberto Sartoris, quali delegati dell'Italia, ai *Congressi Internazionali di architettura Moderna*, e al *Comitato Internazionale per la realizzazione dei problemi architettonici contemporanei* (C.I.R.P.A.C.); ed in seguito al disaccordo sorto per la decisione di istituire, ancora insieme all'architetto svizzero, il *Gruppo Nazionale Architetti Razionalisti Italiani*, avvenimenti largamente ed esaurientemente ricostruiti da Fabrizio Brunetti in *Architetti e Fascismo*.

Rava intende continuare, a differenza dei compagni, sulla strada di un recupero della tradizione a cui affianca, secondo quanto scrive agli inizi degli anni trenta, la ricerca di un carattere italiano del razionalismo, individuabile nello spirito latino «di tutta un'architettura minore [...], senza età e pure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e di grandi terrazze, mediterranea e solare».⁴

Questa convinzione lo indurrà a teorizzare la mediterraneità dell'architettura italiana, teoria dimostrata attraverso i progetti realizzati negli anni trenta in Italia ed in colonia.

L'albergo agli scavi di Leptis Magna, iniziato nel 1928 e concluso nel 1930 a Homs, segna quasi una linea di confine tra il razionalismo ancora o «purista ed intransigente»⁵ (volumi puri, elementari, ampie finestre, predilezione per l'intonaco bianco, mancanza di ornamentazioni e modanature), e la ricerca di un linguaggio fortemente italiano.

In seguito la sua architettura sarà sempre più caratterizzata dalla necessità di esprimere le costanti di questa «grande lezione di italianità» ricavata, egli afferma, studiando lungamente «le fonti essenziali della nostra più spontanea e solare architettura minore»⁶. Oltre gli scritti che appaiono su «Domus» all'inizio del '30 (raccolti nella rubrica *Specchio del razionalismo*), ne sono conferma la villa a S. Michele di Pagana, quella di Rapallo e la villa di Portofino dove il richiamo alla semplicità, all'armonia, alla mediterraneità, si esprime con un'architettura essenziale di volumi sovrapposti, tinteggiati a colori caldi come quelli delle conosciute architetture di Capri, Amalfi e di tante altre località del nostro mediterraneo, o rigorosamente bianche; attraverso le ampie superfici vetrate aperte al sole, e nel gioco articolato delle terrazze che spesso l'architetto usa coprire con tende.

Contemporanei sono i suoi progetti libici e l'amore per l'Africa è da subito forte, fin dal suo primo arrivo in Tripolitania nel 1927.

In colonia egli cercherà di coniugare l'essenza italica con la ricerca di un'architettura coloniale moderna, riuscendo a distinguersi per l'originalità delle idee.

Ne sono prova l'*Arco di Trionfo* e la *Chiesa di Suani-ben-Aden*, costruiti a Tripoli, il cui impianto, derivato dalla basilica cristiana primitiva, bene si coniuga alla cultura locale, a cui l'architetto attinge anche per i caratteri formali che rendono l'edificio unico: ci riferiamo agli speroni ricurvi del fronte anteriore e di quelli laterali, alla particolare inflessione della curvatura del fornice, ai motivi decorativi di conclusione e del volume dell'abside, tutti caratteri appartenenti alle architetture di Gadames, città a cui Rava sembra fortemente legato.

La semplicità della forma della chiesa è esaltata dal bianco con cui è stata tinteggiata; suggestivo il contrasto della massa bianca con l'azzurro del cielo africano e con il verde delle palme.

Ed ancora, il *Padiglione Eritrea-Somalia*, costruito per la VII Fiera di Tripoli del 1933, o l'*Albergo Croce del Sud* portato a compimento nel 1934 a Mogadiscio, in cui l'essenza italica si esprime nell'adozione di uno svolgimento planimetrico a corte, che nelle colonie si traduce nel "patio", spazio centrale attorno al quale si distribuisce tutta la costruzione, come nella "domus" romana gli ambienti si disponevano attorno al peristilio. Ciò è confermato da quanto Rava stesso scrive nel 1930: «il *patio* circondato da portici e logge rappresenta la soluzione ideale, la più logica, ed anche intimamente nostra, poiché risale a sua volta alla *classica casa* dell'antica Roma»⁷. Una tradizione storica questa, che egli esorta ad interpretare in maniera moderna sostituendo, ad esempio, i portici con vaste pareti vetrate, o ad integrare con le abitudini locali quali ad esempio l'utilizzo delle verande e delle musciarabie, che impediscono al sole di toccare le pareti favorendo la ventilazione; o con l'uso di tende o stuoie con cui coprire il cortile per renderlo fresco e riparato, costume che può interpretarsi liberamente adottando una pergola in cemento dal disegno geometrico per regolare la luce, come egli stesso fa nel padiglione menzionato.

Rava ha individuato nell'architettura africana non soltanto la diretta derivazione romana, ma anche quella semplicità di forme geometriche alternate in giochi di piani e di volumi, che lo ricollega tanto al paesaggio africano quanto alle esperienze architettoniche più moderne e alla ricerca di un'originarietà

dell'architettura incominciata con i giovani architetti del Gruppo 7.

Nell'ambito dell'indagine ho ritenuto interessante tentare anche di evidenziare, che aldilà dell'impegno nell'architettura realizzata e teorica, e della sua esperienza compiuta nelle terre d'oltremare, Rava era un uomo dai multiformi interessi, con una grande «preparazione umanistica: uno spirito che ha consuetudine con la storiografia artistica, coi problemi perenni della creazione figurativa, senza localizzazioni temporali, che ama quelle sottili manifestazioni di civiltà che sono le illustrazioni antiche dei libri, i bei mobili, le stampe ecc..», evidenziando inoltre la sua meno conosciuta ma altrettanto interessante passione per il cinema e la scenografia cinematografica che trova applicazione nella realizzazione di alcune scenografie di film della fine degli anni trenta.

Attraverso l'individuazione e l'approfondimento di fonti archivistiche e bibliografiche, ho tentato, dunque, di chiarire il ruolo di Rava nel panorama architettonico tra le due guerre e come la sua esperienza sia stata fondamentale sia per la nascita del razionalismo sia per il valore che attraverso i suoi progetti e i suoi scritti ha dato al carattere mediterraneo dell'architettura italiana e come pochi abbia contribuito alla definizione di un carattere tutto nostrano dell'architettura delle terre d'Africa, che ci ha permesso di rivaleggiare con le esperienze francesi ed inglesi, dandoci, spesso, la possibilità di distinguerci per l'originalità delle soluzioni.

E ricomponendo il mosaico degli interventi e delle opere realizzate dall'architetto comasco, partita dall'esperienza razionalista sono giunta a delineare come l'approdo all'architettura mediterranea e la ricerca

di un'ambientazione modernamente coloniale sia avvenuto in seguito alla crescita della sua poetica, secondo «un logico concatenamento per evoluzioni successive», che non si negano, ma al contrario ci chiariscono come scrive lo stesso Rava, «[...] sulle tracce della nota frase di Gide , il “diritto dell'artista a contraddirsi”, [...] quel diritto ad evolvere, quindi a non cristallizzarsi, ma a mutare gradualmente di opinione, di gusti, di convincimenti», che l'architetto malinconicamente ammette di essersi «[...] visto spesso negare», rilevando, così, dal riesame e dall'indagine critica di una personalità assai complessa quella costante di “lineare coerenza” che accompagna l'attività professionale, la varietà delle ricerche e delle esperienze di Carlo Enrico Rava.

¹ Ricordiamo *Gli architetti e il fascismo*, di Giorgio Ciucci, o il saggio di Fabrizio Brunetti, *Architetti e fascismo* in cui, a differenza degli altri testi, la figura di Rava viene studiata andando oltre l'esperienza vissuta in seno al razionalismo e sottolineando la grande importanza assunta dall'architetto sul tema della mediterraneità.

² Ricordiamo il libro di Giuliano Gresleri e Pier Giorgio Massaretti, *Architettura Italiana d'oltramar 1870-1942* in cui si dà risalto all'impegno di Rava nelle colonie, e non soltanto per l'architettura ma anche per l'apporto teorico dato all'urbanistica coloniale ed il recentissimo libro di Ezio Godoli, *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*.

³ Ricordiamo l'Archivio Centrale dello Stato di Roma- *Ministero dell'Africa Italiana* ed il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, Sezione Progetto-Archivio Rava.

⁴ C.E. Rava, *Svolta pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, cit. p.41.

⁵ C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Ed. Cremonese, Roma 1935, Premessa.

⁶ C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, cit.

⁷ C.E. Rava, *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, in C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, cit. p.75.

Profilo biografico

Carlo Enrico Rava nasce a Villa d'Este a Cernobbio (Como) il 30 settembre 1903.

Laureatesi nel 1926 presso la Scuola Superiore di Architettura del Politecnico di Milano, entra, nella seconda metà dello stesso anno, nel dibattito architettonico italiano, promuovendo e fondando il "Gruppo 7", insieme a Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini e Giuseppe Terragni.

Essi si fanno conoscere attraverso quattro articoli, *Architettura I, II, III, IV*, pubblicati sulla rivista «Rassegna Italiana» tra il dicembre 1926 e il maggio 1927, articoli che si possono definire il manifesto della "nuova architettura" di cui sono i diffusori. Anche se ad apporvi la firma è tutto il Gruppo, redige materialmente, per quanto lui stesso afferma, il primo e l'ultimo degli articoli.

Diverse sono le voci di consenso verso questi giovani architetti che intendono partecipare allo "spirito nuovo" che si stava diffondendo in tutta Europa, e che li induce a gettare le basi di una «nuova, vera architettura» che «deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità»ⁱ.

Subito dopo la pubblicazione del primo articolo, Carlo Enrico Rava scrive a Le Corbusier una lettera, datata 20 gennaio 1927, in cui presenta il neonato Gruppo 7 e in cui chiede, allegando una copia dell'articolo, il riconoscimento degli intenti proposti; inoltre, lo informa che il Gruppo avrebbe avuto a disposizione, tra il maggio e l'ottobre di quell'anno, una sala d'esposizione alla III Biennale di Arti Decorative.

Alla manifestazione, svoltasi nella Villa Reale Di Monza, gli architetti presentano disegni e plastici.

Rava espone insieme a Sebastiano Larco, il progetto di un *Palazzo per uffici* e la *Sede per un giornale*.

Successivamente la fama del Gruppo si estende oltre le frontiere italiane. Nel settembre 1927 i sette architetti vengono invitati dal Werkbund Ausstellung di Stoccarda ad esporre i progetti rappresentativi dell'architettura razionale italiana.

E' un momento importante poiché a questa mostra sulla residenza partecipano i più grandi architetti moderni ed il Gruppo 7, pur presentando un numero esiguo di progetti, entra ufficialmente a far parte del movimento razionalista europeo.

La stampa specializzata di tutta Europa accoglie molto favorevolmente i lavori del Gruppo, mentre in Italia l'attenzione per l'evento è ancora scarsa.

Nel 1928 il Gruppo 7 partecipa alla I Esposizione di Architettura Razionale, organizzata nelle sale del Palazzo delle Esposizioni a Roma. Oltre ai lavori già proposti a Monza, Rava espone, sempre con Larco, anche l'Albergo agli scavi di Leptis Magna (di cui ne sarebbe iniziata la costruzione dopo poco) e il progetto di una casa tipo medio. Ciò nonostante l'architetto si dimostra, fin dal principio, critico nei confronti dell'Esposizione di Roma a causa della eterogeneità dei progetti presenti, che secondo il suo parere, ne avrebbe inficiata la riuscita: la presenza di "idee" non conformi ai temi del movimento, rischiava di ostacolare il razionalismo stesso.

Di poco successiva all'Esposizione di Roma è la partecipazione di Rava, insieme all'architetto Alberto Sartoris, al Comitato Internazionale per la realizzazione dei problemi architettonici contemporanei (C.I.R.P.A.C.),

riunitesi a La Sarraz nel giugno del 1928. E' una sorta di comitato d'azione all'interno dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna (C.I.A.M.), di cui i due architetti divengono delegati.

In definitiva Rava e Sartoris partecipano alla fondazione dei C.I.A.M. e sarebbero stati ancora delegati per l'Italia al II C.I.A.M., che si tiene a Francoforte sul Meno verso la fine del 1929, quando, ormai, Rava non fa più parte del Gruppo 7.

Nello stesso anno, insieme a Sartoris, Rava organizza la sezione italiana alla Mostra Internazionale "Werkbund Ausstellung Wohnung und Werkraum" a Breslavia ed è delegato, sempre a Breslavia, della mostra che ha per tema la "Riforma della casa d'abitazione", alla quale partecipa tra l'altro come espositore.

Nel 1927 Rava prende parte al Concorso bandito dall'Istituto Coloniale Fascista per la realizzazione, alla Fiera Campionaria di Milano, di un Padiglione Permanente delle Colonie.

Il progetto, redatto insieme a Sebastiano Larco, viene giudicato il migliore. Realizzato nell'aprile del 1928, viene inaugurato dal Re come sede dell'esposizione dei prodotti e manufatti delle colonie e successivamente destinato a divenire la prima Camera di Commercio italo coloniale. Tale progetto pur non rappresentando la prima realizzazione dell'architetto comasco, che dal 1926 stava costruendo una palazzina per la famiglia Solari a Santa Margherita ligure, è senza dubbio il primo segno concreto del suo rapporto con le colonie.

Difatti il padre di Carlo Enrico Rava, Maurizio Rava, Segretario Generale della colonia nel 1929, vice Governatore della Tripolitania nel 1930 e Governatore della Somalia nel 1931, come acuto conoscitore dei problemi coloniali trasmette al figlio, fin

dall'infanzia, l'amore e l'attenzione per le terre d'oltremare.

E' nel 1927 che Carlo Enrico Rava giunge per la prima volta a Tripoli per un lungo viaggio che lo avrebbe portato alla conoscenza dei territori occupati dagli italiani; la gente, gli usi e i costumi, le architetture d'Africa verranno raccontati in "Viaggio a Tunin", pubblicato nel 1932 e ristampato nel 1936 con il titolo "Ai margini del Sahara". Ad interessarlo non è soltanto l'aspetto più caratteristico delle colonie ma sono soprattutto le questioni urbanistiche ed architettoniche delle località occupate, in espansione durante la dittatura fascista. Rava può dirsi sicuramente uno degli architetti che con maggiore rigore ed impegno si sia occupato dei problemi coloniali, e che abbia cercato di definire i termini di una moderna architettura coloniale. Il Padiglione delle Colonie, quindi, deve intendersi come il punto di partenza di un percorso piuttosto lungo che si è concluso soltanto nel secondo dopoguerra, quando gli interessi dell'architetto si spostano definitivamente su altri campi. L'attenzione della critica verso il progetto realizzato a Milano per la Fiera Campionaria è confermata da quanto Marcello Piacentini scrive su «Architettura e Arti Decorative»: «E' sodo, nitido, schematico [...]. E' coloniale senza essere né arabo né turco»ⁱⁱ.

In effetti, la definizione di un'architettura coloniale contemporanea è da intendersi come uno degli aspetti generali del problema riguardante la modernità architettonica; architettura coloniale per Rava non è solo la riproposizione dello stile moresco, ma qualcosa che nasce dall'influenza dell'architettura classica romana e che è espressione dello "spirito latino", di quello "spirito mediterraneo" verso cui si rivolge la ricerca dell'architetto. Proprio attraverso l'esperienza

in colonia, Rava supererà quello che egli stesso aveva definito "razionalismo purista ed intransigente" per approdare all'architettura mediterranea.

Inoltre, a seguito delle vicende che caratterizzarono l'organizzazione della II Esposizione di Architettura Razionale, aderisce al Raggruppamento Architetti Moderni Italiani (R.A.M.I.), insieme a Luigi Ciarrocchi, Mario De Renzi, Gino Pranzi, Luigi Moretti, Mario Marchi, Roberto Marino, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Concezio Petrucci, Giuseppe Samonà, Oscar Seno, Luigi Tufaroli, Giuseppe Vetriani, Mosè Costantino Vetriani.

I primi anni '30 lo vedono impegnato soprattutto nelle colonie, dove progetta e realizza alcuni interventi patrocinati dal regime.

Nel 1931 partecipa al Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli con un progetto in cui è, ancora, predominante il razionalismo più puro, fatto di superfici bianche e semplici volumi. Con la chiesa di Suani-ben-Aden presso Tripoli e l'Arco di Trionfo per il lungomare della capitale libica, portati a compimento nel 1931, la sua architettura dimostra, invece, la capacità di assorbire gli stimoli derivanti dal vernacolo locale. Diviene espressione di quel "razionalismo mediterraneo" teorizzato negli scritti che pubblica sulla rivista «Domus», all'interno della rubrica *Specchio del Razionalismo* in cui attraverso una valutazione generale del razionalismo, avvia la polemica sulla mediterraneità dell'architettura nazionale.

La sua architettura mediterranea usa materiali e forme locali, ma non dimentica le origini "italiche" e "romane" dell'architettura libica e somala. Ciò è visibile nella Casa del Fascio a Vittorio d'Africa in Somalia del 1933, ma ancora di più nel bei Padiglione Eritrea-Somalia della Fiera di Tripoli del 1935 (destinato ad ospitare il museo

etnografico stabile), nell'albergo Croce del Sud a Mogadiscio e nell'Arco a torri binate costruito nella capitale somala per la visita del Re del 1935. Quest'ultime opere verranno adoperate dal Touring Club Italiano in manifesti di propaganda verso l'esotico.

Di architettura e arredamento coloniale si occupa, inoltre, in articoli apparsi sulle riviste «Domus» e «Rassegna Italiana» dal 1936 fino al 1942, attraverso le rubriche *Per la casa e la vita in colonia* e *L'attrezzatura utilitaria dell'abitazione*; mentre, di urbanistica coloniale scrive per il I Congresso Nazionale di Urbanistica, svoltosi a Roma nell'aprile del 1937.

Nel 1935 pubblica *Nove anni di architettura vissuta*, una raccolta di scritti compresi tra il periodo iniziale e gli interventi nelle colonie.

La fine degli anni '30 lo vede profondamente impegnato nel campo della scenografia cinematografica. Sue le scenografie per i film "Jeanne Doré", "Gli ultimi giorni di Pompeo", "L'argine", "Inventiamo l'amore", tutti del 1938.

Suoi sono i numerosi interventi su carta stampata, pubblicati su «Domus», «Lo Stile», su «Rassegna di architettura» e su altre pubblicazioni di specifico argomento cinematografico, in cui afferma la funzione determinante dell'architetto nella realizzazione di un film e nella definizione di una moderna scenografia.

Antecedenti lo scoppio del secondo conflitto mondiale sono l'allestimento di alcune sale per mostre svoltesi a Roma e a Milano, tra cui ricordiamo il Padiglione dell'Africa Italiana alla "Mostra del Minerale" a Roma, la sala delle "Scienze Vinciane" alla "Mostra di Leonardo" a Milano e l'allestimento della "Sezione delle Colonie" alla "VII Triennale di Milano".

Con la fine della guerra si conclude il periodo di

maggior impegno di Rava per l'architettura teorica e costruita.

Successivamente gli interessi dell'architetto si concentrano sui problemi di arredamento e di architettura d'interni ristrutturando e arredando, con mobili da lui disegnato, appartamenti a Milano e a Roma. Disegnare mobili d'arredamento è una passione che l'architetto aveva sempre coltivato di pari passo con l'architettura.

Già nel 1928 si è messo alla prova nel campo dell'arredamento partecipando al "Concorso Nazionale per l'ammobigliamento e l'arredamento economico della casa popolare promosso dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dall'Ente Nazionale Piccole Industrie", e vincendo il secondo premio con il progetto di una camera da letto matrimoniale e il quarto premio con il progetto di una cucina.

Egli, inoltre, si interessa della storia della scenografia del Teatro alla Scala di Milano (pubblica cataloghi di collezioni e mostre del teatro) e della scenografia tutta; infine, dirige la rivista trimestrale «Prospettive».

Fondata nel 1952, la rivista si basa sostanzialmente su quattro argomenti: Architettura, Arredamento, Decorazione e Scenografia. Argomenti su cui Rava ama spaziare: nella sezione Architettura oltre che dell'edilizia italiana e straniera si occupa anche del restauro dei monumenti antichi; nella sezione Arredamento si occupa anche dell'antiquariato di cui l'architetto comasco è particolarmente competente avendo scritto opere sull'argomento; nella sezione Decorazione oltre che delle arti applicate antiche e moderne discerne sulle Grandi Mostre d'arte, soprattutto antiche; ed infine la sezione Scenografia, un settore nuovo che non trova riscontro in nessuna rivista seppur

specializzata, per la vastità di documentazione con cui Rava affronta l'argomento e per l'assidua collaborazione con i più famosi scenografi del tempo. Ispirata, insomma, ad un largo concetto di "eclettismo", inteso nella più nobile e civile eccezione del termine, e sempre tenuta da Rava su un livello critico estremamente alto, la rivista si afferma rapidamente non solo in Italia, ma anche all'estero, proprio per l'eccezionale vastità di visuale e la multiformità dei campi di interesse.

Muore a Milano nel 1985.

ⁱ Gruppo 7, *Architettura I*, «Rassegna Italiana», vol.XVIII, dicembre 1926, p. 849.

ⁱⁱ M.Piacentini, *Due lavori di S. Larco e C.E. Rava*, «Architettura e Arti Decorative», luglio 1928, p. 524.

RAVA: L'ESPERIENZA RAZIONALISTA

«Venne un fuoco a divorarci, per circa dieci anni, a cominciare dal 1926, (ma forse anche prima) e si era una dozzina in principio[...]. Ora sarebbe inutile cercare il perché tale fuoco esplose e divampò nel campo dell'architettura [...]. All'insegna dell'architettura ponemmo l'attività, il costume, lo stesso significato della nostra epoca [...].»¹.

In una Milano «più disponibile politicamente e culturalmente»², sul finire del 1926, alle parole «E' nato uno spirito nuovo»³ fa seguito la formazione di un gruppo di sette giovani, alcuni da poco laureati alla Scuola Superiore di Architettura di Milano altri laureandi: il "Gruppo 7", che avvertendo la maturità dei tempi si fa promotore della «nascita di tutto un nuovo ordine di idee»⁴.

I giovani milanesi affermano che è ormai «[...] opinione corrente che il nostro tempo sia tempo di confusione e di disordine nel campo dell'arte. Lo è stato. Lo era forse ancora recentemente; ora non lo è certo più. Abbiamo passato un periodo di formazione, che ora è giunto a maturità, e questo travaglio causava un senso generale di disorientamento [...].». Fortunatamente «E' nato uno spirito nuovo. Esiste, vorremmo dire, nell'aria come una cosa a sé, indipendente dai singoli individui, in tutti i paesi, con apparenze e forme differenti, ma con identico fondamento, questo spirito nuovo, dono prodigioso, che non tutte le epoche d'arte ne tutti i periodi storici hanno posseduto. Viviamo dunque in tempi privilegiati [...].»⁵.

Carlo Belli, critico d'arte, musicista e studioso di archeologia, che fu attivamente testimone di questo periodo, ricorda che Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Giuseppe Terragni, e Carlo Enrico Rava «Provenienti da formazioni spirituali diverse» erano «avviati, senza saperlo, verso una medesima direzione; [...] mi pare che il più vecchio tra essi avesse ventisette anni. Gli altri non arrivavano a venticinque. Sapevano tutto quanto era accaduto alla generazione precedente, ed anzi, qualcuno di essi aveva fatto in tempo a partecipare agli ultimi combattimenti del Futurismo», e continua: «Dalla costituzione del gruppo alla prima dichiarazione pubblica trascorrono alcuni mesi durante i quali la pattuglia è come un'orchestra che si accorda prima di cominciare a suonare; lunghe furono le discussioni per giungere ad esprimersi nella stessa *tonalità*».

In questo affilare le armi, si rilevano i temperamenti: ci sono gli irruenti come Terragni e gli entusiasti come Figini e Pollini [...]; vi sono i dialettici che non riescono bene a definire se stessi, come Rava; quelli che consigliano signorile prudenza, come Frette, e altri che preferiscono ascoltare più che parlare.»⁶. Il Gruppo si presenta nel dicembre del 1926 attraverso la pubblicazione sulla rivista *Rassegna Italiana*⁷, di un articolo intitolato *Architettura I*, il primo di quattro.

Tutti questi scritti, discussi insieme ma redatti materialmente da uno solo dei componenti del gruppo (del primo e dell'ultimo l'autore è Rava), anche se non ne hanno la forma, sembrano essere le quattro parti di un programma, di un manifesto, il manifesto dell'architettura razionale.

Un concetto quello di "razionalità" di cui ne hanno rivendicato la primogenitura Carlo Enrico Rava che nella

premessa a *Nove anni di architettura vissuta* scrive: «quale fondatore del «Gruppo 7», da me creato nel 1926 e diretto per più di tre anni avendo introdotto per primo il concetto dell'Architettura razionale»⁸; Giuseppe Terragni che afferma in una lettera a Luigi Zuccoli il 24 gennaio 1942: «definizione di "razionale" che modestia a parte proprio io ho scelta a insegna delle battaglie del "Gruppo 7" nel lontano 1926»⁹; ed ancora Alberto Sartoris, come ci ricorda il Belli per il quale: «[...] fu il primo a coniare, con Carlo Enrico Rava la parola razionale (e ciò dovette essere nella primavera del 1926)»¹⁰.

I sette sostengono che spetti «all'Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo, di portarlo alle sue conseguenze estreme, fino a dettare alle altre nazioni uno stile, come nei grandi periodi del passato»¹¹.

E questo grande passo spetta ai giovani, alla nuova generazione, a sostegno della quale affermano: «la nostra generazione, la tanto attaccata generazione del dopoguerra, è molto lontana dalle precedenti [...]. Ora, i giovani, di oggi, seguono tutt'altra via: noi sentiamo tutti una grande necessità di chiarezza, di revisione, di ordine, la nuova generazione pensa [...]. L'appannaggio della gioventù d'oggi, è un desiderio di lucidità, di saggezza »¹².

Ma tengono a precisare che: «Tra il passato nostro ed il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione; è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono»¹³.

E poco più avanti chiariscono la ragione della nascita del loro movimento: «Noi abbiamo una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro riconoscenza, per essere stati essi i

primi a rompere con una tradizione di faciloneria e cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori; ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi, [...] edifici anche di notissimi architetti e che, terminati, possono riuscire piacevoli, mostrano, mentre sono in costruzione, nella nudità del loro scheletro, tutta la miseria di una architettura senza ritmo[...]. Ora, noi di questo non ci possiamo più accontentare; non ci accontentiamo più»¹⁴.

E propongono che: «La nuova architettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità. Un rigido costruttivismo deve dettare le regole. Le nuove forme dell'architettura dovranno ricevere il valore estetico dal solo carattere di necessità, e solo in seguito, per via di selezione, nascerà lo stile»¹⁵; definendo da subito cosa intendono per stile: «Noi non pretendiamo affatto creare uno stile [...]; ma dall'uso costante della razionalità, della perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone, risulterà per stile. Occorre riuscire a questo: nobilitare con l'indefinibile ed astratta perfezione del puro ritmo la semplice costruttività che da sola non sarebbe bellezza»¹⁶.

Essi sono persuasi che l'architettura contemporanea debba essere costituita da pochi «tipi fondamentali» e che per portare a compimento questo programma occorra mettere da parte la singolarità d'azione e l'individualità: «Occorre persuadersi che almeno per un tempo la nuova architettura sarà fatta in parte di rinuncia» e che «solo da questo temporaneo livellamento, da questa fusione di tutte le tendenze in una sola tendenza, potrà nascere la nostra architettura, veramente nostra»¹⁷.

In conclusione l'articolo affronta uno dei punti determinanti per il dibattito architettonico che si sta svolgendo in Italia in quel periodo: il rapporto fra caratteri *internazionali* e *nazionali* dell'architettura.

Essi sostengono: «[...] prossimo il tempo in cui gli edifici industriali: officine, docks, silos, avranno in tutto il mondo lo stesso aspetto. Tale internazionalizzazione è inevitabile e del resto, se una monotonia ne risulterà non sarà priva di senso grandioso. Gli altri aspetti dell'architettura invece, inevitabilmente conserveranno in ogni paese, come già ora avviene, dei caratteri nazionali, malgrado la loro assoluta modernità.

Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta tipicamente nostra. E questa è già una grande forza; perché la tradizione come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto»¹⁸.

Nel secondo articolo *Architettura II*, con sottotitolo *Gli stranieri*, pubblicato nel febbraio del 1927, il Gruppo propone una panoramica su alcuni paesi europei con lo scopo di «stabilire quale sia la parte veramente assoluta e significativa nei risultati raggiunti [...] di indagare le ragioni della incertezza apparente nella quale ancora si dibatte l'architettura italiana», e ricercare «quelle forme assolute, di valore internazionale, che siano vicine veramente alla perfezione logica»¹⁹.

Innanzitutto si esamina la Germania, «una delle nazioni in cui il rinnovamento architettonico ha raggiunto una più completa espansione», rinnovamento dovuto «ad

un'influenza dell'architettura strettamente tecnica su quella monumentale»²⁰.

Qui «Un gruppo di architetti: Gropius, Kosina, Mendelsohn, Korn, Luckhardt, da lungo tempo esperti nella costruzione di edifici puramente industriali, sembrano aver tratto di questi l'essenza della razionalità pura, e, applicando lo spirito di necessità e una estrema sincerità costruttiva (fondamenti indispensabili di un'architettura che non voglia cadere nell'arbitrario), al terreno già ottimamente preparato dell'architettura tedesca, hanno prodotto un'ultimissima maniera vicina veramente alla perfezione logica. E perfezione tale che sono nate alcune di quelle *forme assolute*, di valore *internazionale*, che è scopo nostro ricercare.»²¹.

Quindi passano a descrivere le opere dei su citati architetti alcune delle quali «riuniscono in sé tutte le caratteristiche di questa razionale e logica architettura ed offrono il modo di rilevarvi tutti quegli elementi nuovi, creati dalla possibilità del cemento armato, che hanno appunto valore assoluto»²².

Dallo "spirito nordico" della Germania deriverebbero, secondo i sette, le forme architettoniche dell'Austria, della Danimarca e della Svezia, ma anche dell'Olanda «dove forse le nuove idee hanno raggiunto un'applicazione più radicale»²³.

Infine, dopo aver parlato della recentissima rinascita architettonica della Russia, citano, il caso della Francia, dove il "fenomeno Le Corbusier" è ritenuto un "fenomeno isolato".

L'esame attento dei manufatti europei induce i sette alla constatazione che esiste una somiglianza assai notevole tra le architetture realizzate da Le Corbusier e quelle prodotte da Walter Gropius, «Dunque, in paesi di indole assai diversa, dalla logica e razionale soluzione

di problemi analoghi, nascono necessariamente analoghe creazioni»²⁴.

Ciò deriverebbe dall'uso del cemento armato che «presentando la possibilità di una nuova estetica, e capovolgendo nella sua stessa base la ricerca architettonica, ha già potuto stabilire alcune di quelle *forme assolute* che in tutti i paesi abbiamo potuto rilevare, e che ne sono il *fondamento*»²⁵.

Forme che devono considerarsi «*patrimonio internazionale*, al modo stesso che l'elemento colonna o l'elemento arco erano fondamentali nelle architetture passate»²⁶.

L'analisi dei motivi per i quali in Italia non si è avuto, a giudizio dei sette, uno «sviluppo, parallelo a quello delle altre nazioni, di uno spirito architettonico veramente moderno»²⁷, viene affrontata nel terz'ultimo articolo, *Architettura III*, pubblicato nel marzo del 1927.

Le cause²⁸ sono da ricercarsi nell'impreparazione delle nuove generazioni di architetti che non sanno «accostarsi ai problemi tecnici con giusti intendimenti estetici»; motivo che risale indubbiamente alla scuola in quanto: «Oggi che tutto è così rinnovato, certi metodi di studio, [...], e soprattutto certa *imposizione dogmatica di schemi fissi* [...] producono una penosa sensazione di cecità.». Per risolvere il problema è necessaria una base solida di tradizione classica, che sia «*Illuminata* però, e tale da essere veramente *base* e non intralcio al giovane, e che gli esempi proposti siano dell'ordine del Partenone, e non quello del Monumento a Vittorio Emanuele. Solo così [...] il giovane potrebbe logicamente cimentarsi in un tentativo di creazione libera, che rispecchiasse le necessità e le caratteristiche del nostro tempo»²⁹.

Altro, e non minore intralcio al rinnovamento in Italia sarebbe l'incomprensione del pubblico in quanto: «[...]la massa segue con ritmo ritardatario il proprio tempo[...]. Da questa inerzia spirituale consegue l'odio per ogni novità o per ogni cosa che di novità abbia l'apparenza, e che tale stato d'inerzia verrebbe fatalmente a turbare. Esiste poi tutta una mentalità borghese di concezione d'arte e di vita, che impedisce di vedere, persino di sospettare l'esistenza di uno spirito nuovo [...].»³⁰.

Terzo ed ultimo ostacolo *il pregiudizio*, imputabile a scrittori e critici d'arte, che «[...] trasmessi al pubblico, sono ritornati ad influenzare la critica stessa che li aveva generati»³¹.

Ciò causa un fraintendimento della storia e della tradizione italiana; ciò induce a «nascondere metodicamente lo scheletro in cemento armato degli edifici, con applicazioni più o meno disordinate degli stili antichi.»³².

L'amore, invece, provato dal Gruppo, dicono «per una tradizione che non vogliamo toccare, è disinteressato, e per questo appunto più puro e più alto»³³.

Nel maggio successivo è pubblicato l'ultimo dei quattro articoli: *Architettura IV*.

Gli autori, dopo aver confermato l'esistenza di uno "spirito nuovo" e la grande forza, la grande spinta delle generazioni giovani, evidenziano la posizione privilegiata in cui starebbe l'architettura rispetto alle altre arti figurative, scultura e pittura, sia per ragioni di necessità sia per l'utilizzo «[...] di un mezzo meraviglioso, il cemento armato», che «ha in esso la ragione e la necessità sicura del suo rinnovamento»³⁴.

A tal proposito scrivono: «E' comprensibile che nella maggioranza del pubblico, abituato all'estetica tradizionale, quella nuova del cemento armato sfugga

completamente e, peggio, sia da esso negata. Le persone di più larghe vedute ammettono tutt'al più che il nuovo materiale si possa adoperare [...] per i soli edifici di carattere industriale [...]. Altri [...] giungono fino ad ammettere un compromesso della razionalità costruttiva con qualche elemento rinnovato dall'arte passata. E sono questi i casi migliori; ma da tutti, o quasi, in Italia è negata al cemento armato la possibilità di arrivare a *valori monumentali*. Ora, nulla di più erroneo: se c'è materiale suscettibile di raggiungere una monumentalità classica, è *proprio* il cemento armato, ed esso la deriverà precisamente dal *razionalismo*»³⁵.

E propongono, a verifica di quanto detto, l'esempio dello stabilimento FIAT del Lingotto considerato uno dei pochi esempi di costruzione industriale italiana che abbia qualche valore architettonico. A loro avviso: «E' evidente che su questa via, perfezionandosi attraverso la selezione si può raggiungere la monumentalità»³⁶.

Più avanti sostengono la tesi secondo la quale da: «un'analogia negli elementi esili, diritti e sottili, nella semplicità dei piani, nel ritmo calmo dei vuoti e dei pieni», che «rammenta i periodi di origine dell'architettura greca» quindi «dal lato del suo sviluppo, [...]» si possiamo riconoscere tutti i caratteri di un nuovo *periodo arcaico* nella storia dell'architettura e questo «concetto di uno *spontaneo*, logico necessario *ricorso arcaico*» impone la *rinuncia all'individualismo*, affinché si tenda «con ogni sforzo, all'unificazione dello stile» e si limiti «al massimo il numero degli elementi [...], per portarli al massimo della perfezione, alla purezza astratta del ritmo»³⁷.

Questo comporta conseguentemente alla formulazione del concetto di "costruzione in serie", e di "creazione di

tipi", già espressi tra l'altro nel primo dei quattro articoli.

Per concludere dicono: «L'occhio non si è ancora abituato alla nuova estetica, alla sua pura grandiosità, alla sua bellezza serena. Ma a poco a poco, insensibile ma sicura, l'evoluzione si produrrà, i gusti si trasformeranno, sono già in trasformazione:[...] e allora, [...] ci si accorgerà che, non da inutili ornati, ma dall'accostamento di *pochi* materiali e dalla loro *perfetta* lavorazione, risultano effetti dalla più grande ricchezza. [...] quando questa comprensione si sarà estesa a tutti, potrà considerarsi chiuso il periodo arcaico di un'era nuova.»³⁸.

Sulla questione precedentemente accennata della *costruzione in serie* Rava tornerà agli inizi del 1928 in un articolo³⁹ pubblicato su «La Tribuna».

Egli sostiene che ormai diffuso largamente il razionalismo, il problema che appare più immediato e che risulta in più stretto rapporto col razionalismo, è quello della "costruzione in serie", cioè «dei complessi architettonici che si possono ottenere mediante la ripetizione del modulo casa-tipo e degli elementi fissi che lo costituiscono»⁴⁰.

Dichiara nello scritto: «or è circa un anno, facevamo osservare che il principio dello "standard" non implica affatto la meccanicizzazione della casa, ma soltanto una razionalità di produzione,[...]; non v'è nessuna ragione di temere [...] che dalla costruzione in serie, debba nascere un'inevitabile uniformità, poiché non è detto: ne che il numero degli elementi di cui si disporrà abbia da essere limitato, ne che non si possa, con poche forme, variare moltissimo gli effetti, ne che la bellezza estetica derivi soltanto dalla varietà. Aggiungo ora, che le

costruzioni in serie debbono potersi effettuare su vasta scala, e quindi immaginarsi sempre disposte secondo un complesso urbanistico, nel quale la distribuzione, o per file, o con interruzioni di case singole, o con riprese di motivi ed alternanze di masse, permetta all'edificio-tipo e all'elemento-standard, di ricorrere con valori ritmici»⁴¹. E quindi spiega: «Il sistema in serie, con pochissimi elementi che, prodotti in grandissima quantità da tipi singoli, si potranno avere sempre pronti, permette una grandissima varietà di soluzioni e di composizioni, con evidenti immensi vantaggi di rapidità ed economia. Analogamente, il modulo casa-tipo, ripetuto in serie continua, o sovrapposto, oppure ad alternanza di arretramenti e sporgenze, con tutte le possibili varietà di case a gradoni, a terrazze scalate, ecc., che ne possono nascere, darà luogo ai più diversi giochi di masse, mentre, a loro volta, le composizioni così risultanti, alternate con case isolate e ripetute secondo il ritmo distributivo di una planimetria generale, saranno gli elementi-tipo del complesso urbanistico»⁴². E conclude: «[...] occorre ci si persuada, che la ricerca che oggi può maggiormente appassionare l'architetto, è quella che fonde il problema artistico con quello tecnico; e che soltanto quando, dalla soluzione più pratica, dalla razionale applicazione dei sistemi più rapidi e più economici, egli sarà riuscito a trarre un ritmo estetico, soltanto allora, [...], potrà provare completa soddisfazione dell'opera sua, poiché con sincerità della struttura, specchierà compiutamente le esigenze dell'epoca da cui nasce. Forse questi saranno i segni dai quali si riconoscerà in futuro uno «stile» del nostro tempo»⁴³.

Prima che si concludesse il 1927⁴⁴, Carlo Enrico Rava scrive un articolo individuale, ma che porta sia nell'indice che in calce al testo la specifica di tutti i milanesi (compreso Adalberto Libera che nell'estate del 1927 prende il posto di Ubaldo Castagnoli), dal titolo *Dell'europeismo in Architettura*, in cui riprende le innovative idee del Gruppo 7 alla luce delle questioni sorte in seguito alla divulgazione delle stesse.

Egli intende rispondere sia all'accusa di *imitazione degli stranieri* sia a quelle parallele di «supposta idolatria alla macchina, e il temuto livellamento dei caratteri individuali»⁴⁵.

Alla prima risponde che: «Ora, sarebbe opportuno che, prima di pronunciarsi, gli accusatori cominciassero col conoscere veramente a fondo tutte le tendenze estere: mentre invece, da questa conoscenza son ben lungi anche (o soprattutto?) coloro che più si affannano a denunciare il plagio, l'imitazione, le influenze»⁴⁶; precisando che: «[...] poi, anche sulla parola stessa *imitazione* è ora di intendersi: ormai, accusare di *plagio*, di *copia*, è diventato nel campo artistico, un vizzo. Invece, sarebbe utile distinguere l'*influenza*, fenomeno inconscio, che non solo non è da temersi, ma può anche generare inattesi e preziosi sviluppi, dal plagio, che è furto [...]. Diversa cosa, ma sempre non imitazione, è il servirsi di un dato elemento architettonico, già da altri usato, se questo elemento è di così fondamentale valore, che l'uso ne sia necessario. [...] sarebbe esattamente come se in passato, si fosse accusato di plagio chi adoperava la colonna, perché già altri l'aveva usata [...]»⁴⁷.

Passando poi a contestare la idolatria della macchina, si sofferma a distinguere terminologicamente cosa si intenda per «estetica della macchina» e cosa per «influenza della macchina»: «[...]Si voglia considerare

"Estetica Meccanica" quella che fa *direttamente derivare* le forme dell'architettura dalla macchina, e si ispira all'aspetto esteriore di essa, anziché intenderne la lezione e lo spirito,[...] concetto erratissimo e *giustamente* combattuto, ma soprattutto illogico, irrazionale, quindi in *assoluto contrasto* con le teorie dei razionalisti delle quali è la *negazione*; e che per "Influenza della macchina", invece, s'intenda *tanto* il derivare la logica costruttiva da uno spirito di necessità *analogo* a quello che guida la creazione delle macchine (*lezione di razionalismo*) [...], quanto l'importanza innegabile che il largo uso dei *materiali*, [...], sia per l'intrinseca bellezza e ricchezza della sostanza, sia per gli accostamenti preziosi e la raffinata composizione di cui sono suscettibili [...] ha avuto nella *formazione* di una nuova estetica (*lezione decorativa*)»⁴⁸.

Per Rava, rispetto alle due accuse suddette, la più grave, la più spinosa rimane la questione del cosiddetto "Internazionalismo architettonico".

«La paura dell'internazionalismo architettonico, e lì e da molti si teme debba portare ad un progressivo livellamento di ogni carattere di razza e di individuo, è la Paura da provinciale»⁴⁹.

Rava nega che vi sia un qualche motivo politico dietro al termine Internazionalismo e sostiene che l'equivoco principale sta forse nella parola stessa "Internazionalismo": «"Europeismo", si dovrebbe dire, ché se il concetto è analogo, la parola non si presta, se Dio vuole, al giochetto delle interpretazioni politiche. Dunque, europeismo: ora, [...] è tempo si capisca che come soltanto il *superamento* dell'individuo (Rinuncia all'Individualismo), può portare ad una creazione veramente caratteristica e *vitale*, così solo un'opera la

cui portata superi di gran lunga i *confini* del popolo che la crea, ed abbia quindi valore ed influenza *europee*, è degna di far parte del patrimonio *nazionale* [...]. Così si ha da intendere nel campo dell'arte, e *in architettura* particolarmente, l'Europeismo»⁵⁰.

Ancora prima che il Gruppo mettesse in pratica gli assunti presentati negli scritti di «Rassegna Italiana», alle voci di consenso e di esortazione provenienti da più parti si mescolano quelle di polemica.

Interessante a tal proposito citare le parole di Pietro Betta che sulle pagine de «L'Architettura Italiana», nel febbraio del 1927 scrive: «dobbiamo fermarci per esprimere a questi giovani seri e pensosi tutto l'entusiastico nostro assentimento. Hanno avuto critiche, e molte ne avranno, perché loro seguiranno inflessibilmente il loro aspro cammino; per cui sentiamo doveroso che da una rivista di architettura moderna si elevi ancora sicura ed inequivocabile la franca parola del consenso vivo»⁵¹.

Un giudizio positivo e fiducioso affinché l'esempio del Gruppo 7 venga seguito da altri giovani in altre città d'Italia e «formino uniti il fertile vivaio di cui si elaborino le vere e vive forme architettoniche nazionali»⁵².

Diversa è la reazione di Marziano Bernardi, direttore de «La Stampa» che condanna la subordinazione del valore estetico al carattere di necessità dell'architettura moderna; ed inoltre non condivide la rinuncia all'individualità, arrivando ad affermare: «Così poca fede hanno dunque i sette nel perpetuarsi della genialità italiana, nelle risorse individuali della razza nostra di costruttori e di artisti [...]? [...] il carattere di necessità ed utilità non è sufficiente a

conferire un valore estetico. [...] la necessità di per sé non basta a creare arte»⁵³.

Ma il consenso i giovani architetti lo cercano oltre frontiera, lì dove l'architettura è in pieno fermento.

Ecco perché, tra la pubblicazione del primo articolo e quella del secondo, scrivono, ed è Carlo Enrico Rava⁵⁴ materialmente a farlo, al "maestro" Le Corbusier una lunga lettera in francese datata 20 gennaio 1927, in cui lo informano che «un gruppo di giovani architetti, il primo che in Italia si interessi dei problemi di un'architettura che sia puramente *razionale*, si è appena formato a Milano»⁵⁵.

Tutti gli appartenenti al Gruppo sono a conoscenza dell'opera teorica e progettuale del francese e sono persuasi dell'influenza che essa ha esercitato su di loro: «Voi avete, in qualche modo, *presieduto* alla fondazione di questo gruppo[...]. Sebbene noi abbiamo alcune idee personali che differiscono un pò dalle vostre, e alcuni punti di vista naturalmente italiani, *l'origine delle nostre idee è nelle vostre*»⁵⁶.

Carlo Enrico Rava dichiara che l'intento che si sono proposti è «di estendere i principi di un'architettura realmente "Esprit Nouveau"», come si trattasse di una categoria, e «di sostenere l'esistenza di questa architettura *internazionale*, i cui elementi simili in tutti i paesi stanno formandosi già da qualche tempo, e che s'avvicina alla sua piena fioritura»⁵⁷.

Informano il maestro che attraverso articoli sui giornali ed anche grazie ad alcuni successi ottenuti, in diversi concorsi, dai componenti del gruppo, in Italia si dibatte delle loro idee, ottenendo come primo risultato l'invito alla III Biennale di Arti Decorative di Monza, dove avrebbero allestito una sala con «disegni e plastici d'architettura, e specialmente d'architettura

industriale: [...] un'architettura strettamente razionale, o meglio che, per il fatto stesso della sua razionalità, un'officina può avvicinarsi ad un valore estetico assoluto, come un tempio greco»⁵⁸.

Un cammino difficile che per Rava ricorda in parte quello di Le Corbusier all'Esposizione di arti Decorative di Parigi.

Viene quindi rivolta a Le Corbusier un'esplicita richiesta di riconoscimento: «[...] siccome niente saprebbe aiutare meglio dell'approvazione di un uomo come voi[...], è, in qualche modo, *un appoggio morale* che noi vorremmo chiedervi-soltanto la soddisfazione di sapere che c'è qualcuno (in cui abbiamo una *grandissima* fiducia) che da lontano si interessa ai nostri sforzi, e, forse, li approva»⁵⁹.

Gli articoli provocarono repliche, si accesero discussioni e polemiche, nel modo in cui era prevedibile, ma come accennato nella lettera a Le Corbusier, il Gruppo 7, ottenne la sua prima e quasi immediata vittoria con la concessione di una sala alla III Biennale di Arti Decorative che si svolge alla Villa Reale Di Monza dal maggio all'ottobre del 1927. Organizzata da un consiglio artistico costituito tra l'altro da Carlo Carrà, Mario Sironi, Giò Ponti e Margherita Sarfatti, la manifestazione monzese permise al Gruppo 7 per la prima volta di esporre progetti e plastici a divulgazione delle proprie idee. Questi progetti, anche se frutto di un lavoro di gruppo, non vedono mai lavorare insieme tutti i componenti. Espongono, infatti, Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco: disegni e plastico di una sede di giornale e di un palazzo per uffici; Luigi Figini e Gino Pollini: un progetto di una casa per impiegati aziendali; e Giuseppe Terragni: l'officina del gas.

I progetti esposti alla Biennale diventano ulteriore argomento di discussione sui quotidiani locali e nazionali, diverse le voci a sostegno del Gruppo. Giulio Rosso dalle pagine de «L'Architettura Italiana» ha modo di affermare che: «da noi [...], queste manifestazioni devono essere tuttora sorrette presso l'opinione del grande pubblico, che quasi sempre a questi intenti moderni, o è estraneo, oppure per forza di tradizione si sente contrario»⁶⁰.

Il suo giudizio si ferma su qualche progetto esposto, tra cui quello della sede di giornale dei già citati Larco e Rava. Dopo aver descritto la maniera come «nasce spontaneamente la pianta»⁶¹, egli commenta lo sviluppo esteriore dell'edificio di cui dice: «Costituiscono l'elemento linea la sola proporzione fra i volumi delle masse, l'elemento decorativo lo darà la materia di cui si farà l'edifizio. Abolizione completa della facciata, intesa nel senso di album di ricordi di architettura, nessuna ostentazione, nessuna riproduzione o riesumazione di monumenti passati, nessuna vanità»⁶².

Ciò che egli desume dalla complessità dei lavori proposti è «un senso umile di "senza pretesa"; e senza pretese vogliono essere le case moderne, fatte di cemento, ferro e vetro, che non vogliono pitture e sculture, ma che attingono la loro bellezza dal solo movimento della combinazione forzata, delle loro masse, della materia che plasma e sposa le loro linee»⁶³. E ancora: «Ricominciare, ricomponendo l'arte della struttura come gli antichi maestri lombardi [...], ricercando nella sincerità e nell'umiltà della loro materia nella ragione prima della costruzione l'appagamento del loro spirito hanno posto le basi a quattro secoli di architettura»⁶⁴.

La risonanza del Gruppo in campo internazionale non tardò ad essere avvertita, segue difatti nel settembre dello stesso anno l'invito a Stoccarda ad esporre progetti per la mostra internazionale: Werkbund Ausstellung che si tiene dal 23 luglio al 9 ottobre.

Questo invito evidenzia tra l'altro come all'estero si attendeva con impazienza che anche l'Italia desse un attivo impulso al rinnovamento.

Tale esposizione portava, per la prima volta, alla conoscenza del pubblico tutte le esperienze e gli studi espliciti sulla nuova architettura, e tutti indistintamente gli architetti del nuovo movimento vi parteciparono.

E' Roberto Papini a scegliere le opere del Gruppo 7, insieme a quelle di Sant'Elia, di Alberto Sartoris, di Duilio Torres, di Alberto Calza Bini, del gruppo Aschieri e di altri, in quanto incaricato dal consiglio organizzatore di selezionare la documentazione da presentare nella sezione italiana dell'esposizione, egli scrive: «La scelta era particolarmente difficile poiché condizioni d'ambiente tradizionale e di gusto, impacci di regolamenti e di commissioni edilizie, problemi economici ed urbanistici ostacolano purtroppo in Italia quell'affermazione delle più moderne e più sane tendenze architettoniche che i giovani coraggiosamente cercano d'affermare, mentre all'estero esse trovano maggiore incoraggiamento e maggiore libertà di sviluppo.[...] Fatta la scelta del materiale che l'Italia poteva esporre con la certezza di non sfigurare rispetto alle altre Nazioni annunciai al comitato di Stoccarda che tutto era pronto per la spedizione»⁶⁵.

Dopo un'ulteriore scelta che il comitato si riserva, i sette espongono pochi progetti ma significativi dello spirito di rinnovamento di cui si fanno portavoce.

Nel 1928, fedeli all'idea che le esposizioni «sono poi altri utilissimi modi [...] per diffondere ed estendere l'importanza di un movimento»⁶⁶ il Gruppo 7 partecipa alla I Esposizione Italiana di Architettura Razionale promossa da Gaetano Minnucci ed Adalberto Libera.

A proposito della validità delle esposizioni Rava scrive nell'ottobre del 27: «L'utilità che hanno portato la partecipazione degli architetti razionalisti a *Monza*, e l'invito ad esporre a Stoccarda, sono state per il movimento *modernista*, grandi e tangibili le conseguenze. Le esposizioni in *Italia* servono [...] ad attirare l'attenzione del pubblico [...] sui nuovi problemi e, batti e ribatti, si forma a poco a poco una corrente di opinioni nuove; le esposizioni all'*Estero*, oltre ad interessanti conoscenze, confronti, scambi di rapporti sono utili soprattutto a dare peso al movimento in *Italia*: poiché è noto che solo ciò che ritorna dall'aver avuto successi all'estero comincia ad essere apprezzato in casa»⁶⁷.

La manifestazione romana è voluta fortemente da Libera che vede nella capitale la possibilità di entrare in contatto con le forze politiche, con l'autorità, con Mussolini.

La mostra è inaugurata il 28 marzo nei locali del palazzo delle esposizioni di via Nazionale alla presenza del sottosegretario all'Istruzione pubblica Emilio Brodero, con l'approvazione del sindacato nazionale fascista architetti. Vi prendono parte gruppi di architetti provenienti da Milano, Torino, Roma e singoli professionisti.

Gli architetti del Gruppo 7 espongono: Giuseppe Terragni le officine per la produzione del gas; Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco l'albergo agli scavi di Leptis Magna e alcune casette economiche; Gino Pollini e

Luigi Figini un hangar per 500 automobili; Guido Frette delle *cassette popolari* e Adalberto Libera un progetto di case economiche.

Un'eterogeneità di proposte caratterizza, dunque, l'esposizione, vi è infatti da parte degli organizzatori la volontà di proporre al pubblico l'immagine di un movimento ampio e geograficamente diffuso, che però va a scapito di una visione omogenea del movimento, in quella compagnia vasta e diversificata il Gruppo 7 non potevano sentirsi a proprio agio, e tutto ciò viene duramente contestato soprattutto da Rava che scrive, a qualche giorno dall'inaugurazione, una lettera all'organizzatore Minucci in cui afferma: «[...] non ho rimpianti di aver dovuto lasciare Roma prima del previsto, poiché all'esposizione, dato la piega che ha preso, io non potevo essere di *nessuna utilità*, né di alcuno interesse poteva essere per me il trovarmi all'inaugurazione. Di esposizioni, ne abbiamo fatte varie, ed è così che sono venuto a dar loro un'importanza *minore* di fronte al grande interesse dell'opera *costruita*. Perciò, non ti stupirai certo, se ti dirò che, perché io potessi mettere in bilancio l'importanza che per me hanno i lavori *in corso* che mi richiamano a Milano e S.Margherita, con l'interesse di essere *presente* all'apertura dell'esposizione, sarebbe occorso per *lo meno* che questa corrispondesse alle *mie idee* »⁶⁸.

Inoltre condanna l'atteggiamento dei suoi compagni, che avrebbero avuto il torto di fidarsi troppo dei colleghi operanti nella capitale ed in particolar modo di Libera, membro per lui "subordinato" al gruppo, e così si rivolge a Minucci: «Quando [...] il giovane gruppo romano [...] chiese al gruppo:7 la *collaborazione* per l'esposizione e la futura rivista, io venni a Roma [...] e richiesi delle *garanzie molto precise*, che furono da voi

accettate: fra le altre, una era che sia per l'esposizione che per la rivista al gruppo fosse riservato un *diritto di giudizio* sulle opere, un'altra, che di ambedue queste manifestazioni fossi *alla testa tu*.

Ora il gran *torto* dei miei colleghi milanesi è stato di non credere necessario che tali garanzie fossero da voi messe per iscritto in dettaglio, come io avevo consigliato, che, se così invece si fosse fatto non sarebbe certo stato possibile che voi [...] ve ne dimenticaste. [...] A questa progressiva eliminazione dell'autorità del nostro gruppo [...], il consultare Libera come hai fatto, non poteva portare alcun giovamento, poiché Libera che di nome fa parte del gruppo, di fatto ne conosce e capisce [...] ancora troppo poco le idee, per poterle rappresentare, ed anzi, si trova a volte a sviarle»⁶⁹.

E spiega: «Il vostro gran *torto*[...] è stato di non capire che accettando dei lavori che del "razionalismo" non hanno che la *forma* e l'aspetto più superficiale ed esteriore e mancano della vera sostanza [...], davate una splendida arma in mano agli avversari del razionalismo, che non mancheranno di servirsene»⁷⁰.

Della possibilità di creare, poi, una rivista, capace di determinare in Italia un fronte unico di modernisti, Rava scrive, circa cinque mesi prima, nella lettera a Minnucci datata 26 ottobre del 1927, rimarcando: «[...] innanzitutto la difficoltà *finanziaria*», e poi, che per il Gruppo «[...] il luogo più opportuno per la pubblicazione [...] dovesse essere *Milano*[...]. E questo, sia perché Milano non ha riviste d'Architettura di nessun genere, mentre Torino e Roma, bene o male, ne hanno; sia perché crediamo sia il centro più adatto alla vita e alla diffusione di una rivista d'*Avanguardia*»⁷¹.

E prosegue: «*Ottima* idea e con piacere avremmo accettato, ma [...] purtroppo, *ben poco* del programma [...] ci persuade. Sorvolando sul titolo di “900 architettonico” che essa intenderebbe assumere, del quale non sto a farti osservare l'*inopportunità*, avendo il povero “900” servito a *tutte* le bandiere, la lista dei proposti *lanciatori* che pretenderebbero essere “Razionalisti” comincia con l'essere essa stessa quanto di *più eterogeneo* e di *meno razionale* si possa immaginare»⁷².

Quindi cita i nomi appartenenti alla lista, ritenendo validi solo se stesso, il Gruppo 7, ed i colleghi “torinesi” Guzzi, Gyra, Sartoris e Luigi Piccinato, mentre non ritiene all'altezza dei compiti la restante parte, declinando così l'invito proveniente da Roma: «Questo il fronte unico? No grazie. Meglio la “solitudine” se così è.

Abbiamo dovuto perciò *rifiutare la nostra collaborazione* a questa iniziativa, che poteva essere *ottima*; e lo stesso faranno *senza dubbio* i colleghi torinesi»⁷³.

Tornando alla mostra del Palazzo delle Esposizioni, questa, come era stato previsto da Rava provocò repliche, accese discussioni e polemiche soprattutto in riferimento ad «un'*atmosfera confusionaria*»⁷⁴ che avrebbe caratterizzato l'esposizione, mentre diverse sarebbero state le voci secondo le quali emergerebbero i progetti del Gruppo 7 rispetto al gran numero di quelli presentati.

A tal proposito si può ricordare cosa scrive Barbaro su «Il Raduno» nell'aprile del '28: «Un gruppo di giovani architetti milanesi (gruppo sette) si annunzia come particolarmente interessante: in primis perché tendono di dare alla discussione un rigore sistematico quale fino ad

ora non aveva mai avuto; in secondis per l'effettivo valore di taluno almeno dei loro progetti [...]»⁷⁵.

O quanto afferma Vinicio Paladini su «L'Interplanetario» il 15 febbraio del '28: «Tutti i progetti del gruppo dei 7 hanno un aspetto normale, e ricordando nell'insieme l'architettura corrente, soltanto liberata dai vani e falsi fronzoli stilistici. Il rapporto tra i pieni e i vuoti, tra le pareti in cemento e quelle in vetro, tra i corpi allungati in alto e i corpi orizzontalmente, tra le superfici piane e quelle curve, sono sempre equilibratissime, quasi un timore di eccedere, di cadere nel grottesco e nell'arbitrario, trattenesse sempre l'estro di questi architetti. Ne soffre la fantasia, la sete di nuovo, d'audace, che è propria nella nostra moderna sensibilità, ma ne guadagna l'armonia e la serenità»⁷⁶.

E aggiunge in un articolo del 1 aprile dello stesso anno: «Il gruppo dei 7 ha dimostrato la sua salda compagine critica, nella limitazione dei motivi usati, scelti con cura e fermezza, qualità che dimostrano la chiarezza dei loro intendimenti e l'inquadratura e l'aderenza completa tra forma ed intenzioni artistiche. Particolarmente nei progetti di Larco e Rava, accuratamente e intelligentemente studiati nelle piante»⁷⁷.

Ancora incoraggiante e favorevole il giudizio di Oppo su «La Tribuna» del 29 marzo: «[...]gli stessi del «Gruppo 7» [...], hanno di molto progredito: dai disegni un poco astratti e programmatici sono giunti a opere più convincenti e di intonazione più italiana»⁷⁸.

Meno entusiasta e più critico è Biancale che sostiene su «Il Popolo d'Italia» il 31 marzo dello stesso anno: «La mancanza di necessità spirituali per la rielaborazione nello spirito e nella forma

dell'architettura nostra li ha condotti ad un internazionalismo generico, arbitrario e falso. I più ortodossi sono Rava e Larco che nella brutale presa di possesso dell'aria trasportano ancora qualche carattere nostrano, e qualche suprema contaminazione come di un doricismo e di un barocchismo nelle colonne incapsulate della Casetta economica italiana, giustifica ciò che dico»⁷⁹.

E tanti altri se ne potrebbero citare ma possiamo fermarci a quelli più significativi per ricordare che dall'aprile del 1929 (anno nel quale Rava e Sartoris organizzano la sezione italiana alla mostra internazionale Werkbund Ausstellung Wohnung und Werkraum a Breslavia, dove tra l'altro l'architetto comasco è delegato per l'Italia alla mostra "La riforma della casa d'abitazione") Rava e Larco non fanno più parte del Gruppo 7, ed in particolare Rava denuncia «gli errori e i pericoli di un razionalismo troppo spesso ridotto a sterile dogma»⁸⁰.

Già dal gennaio del 1931 Rava dalle pagine di «Domus» dichiara i motivi che lo hanno portato ad allontanarsi da quella parte del movimento moderno che egli vede e definisce come «intransigente», abolitore dell'individualismo, per intraprendere la strada del razionalismo «indipendente», recriminando così, il diritto di conservare una propria personalità⁸¹.

Rava si fa, dunque, promotore della rinascita dello «spirito latino» e per meglio comprendere quale debba essere la posizione dell'Italia nell'intraprendere una delle due strade, ricorda che anche in Germania, Olanda, Austria, sussistono entrambe le correnti: lo «sterile» razionalismo e quello «vigile ed intelligente».

E comincia dal razionalismo «sterile» passando al vaglio in primis il "caso Germania" e gli architetti del

Ring con alla testa Gropius e Mendelsohn, il gruppo di Francoforte, capitanato da May, il "Bauhaus" guidato da Mies Van der Rohe, che simpatizzano «[...] sempre di più con le tendenze unificatrici, livellatrici e socialitarie dell'ultima architettura russa»; il "caso Olanda", dove il razionalismo, aveva conservato uno spiccatissimo ed inconfondibile carattere nazionale, tende invece, sulle orme della Germania, «verso l'estetica rinunciataria dell'U.R.S.S.»; il "caso Francia" e «Le Corbusier, [...], proclamare [...] la supremazia architettonica dei russi, e aspirare ad estendere la propria attività in Russia, ricevendone importanti ordinazioni edilizie [...]»; il "caso Cecoslovacchia" «in cui, [...], l'interessantissimo fervore edilizio dei razionalisti è davvero imponente, servire, [...], da tramite fra la Germania e la Russia, [...]»; ed infine il "caso Russia" «[...] proclamare il livellamento assoluto delle varie forme architettoniche riportate ad un unico standard fisso, e la rinuncia completa a qualsiasi caratteristica, non solo di individualità, ma di nazione e di razza, in favore di una sola estetica, quella dell'officina e della macchina: col risultato, che la nuovissima architettura russa, [...], appare soffocata da un'aridità penosa, da una uniformità disperante. Una tremenda minaccia di sterilità, forse non abbastanza segnalata ancora, si delinea così per l'architettura razionalista intransigente»⁸².

Passa, poi, al razionalismo «vigile ed intelligente» dove si nota «[...] una rinascita degli spiriti individuali e nazionali»⁸³, inizia con l'esaminare, ma da un altro punto di vista, il "caso Germania", dove «[...] numerosissimi architetti indipendenti fra loro, ma collegati da aspirazioni comuni, e facenti capo idealmente al grande Fahrenkamp [...], pur nella costante fedeltà ai più sani ed indispensabili principi del

razionalismo, affermano nella varietà dei soggetti affrontati una multiforme e vigile personalità, diversa secondo i diversi problemi, e soprattutto, rivelano nella loro opera uno spirito che riflette tutti gli aspetti della vita del loro tempo [...]; prosegue con il "caso Svezia" «dove il razionalismo si è diffuso assai tardi e vediamo svilupparsi ora un interessantissimo movimento di architettura razionale [...], di caratteristiche nettamente ed inconfondibilmente nazionali [...]». Ed infine esamina «l'evoluzione, particolarmente, anzi capitalmente importante, del razionalismo austriaco, il quale reclama la sua indipendenza, la sua profonda diversità dalla tendenza tedesca, cui sino a pochi anni fa era soggetto [...]. E così vediamo oggi, [...], i giovani architetti austriaci occupare uno dei primi posti nel razionalismo d'Europa, con uno spirito vigile, intelligentissimo e raffinatissimo, [...], attento ad ogni nuova manifestazione dello spirito moderno, e nello stesso tempo, forte di una profonda base culturale liberamente rivissuta; ma soprattutto dotato di un senso di sobrietà, di lievità, di misura, di equilibrio latino insomma, che li attrae particolarmente e li avvicina singolarmente a noi»⁸⁴.

Ed eccoci giunti al "caso Italia" e alla domanda: «quale dovrebbe essere, quale sarà l'atteggiamento del razionalismo Italiano?», a cui Rava risponde: «Ci sembra evidente che, fra la tendenza intransigente-socialitaria e la tendenza nazionalista, l'Italia, non solo debba optare per i nazionalisti, ma sia destinata, per fatalità di tradizione e di razza a capeggiarli»⁸⁵. E dopo aver spigato che con quanto affermato egli non intende rinnegare la «rinunzia all'individualismo» o attestare «l'ineluttabilità della produzione standard», affermati agli albori del razionalismo, «in quanto questa assoluta

intransigenza era necessitata dalle particolari condizioni dell'architettura italiana d'allora», sostiene che le condizioni siano profondamente mutate e che «la moderna architettura italiana ha fatto progressi grandissimi, e una parte delle originarie limitazioni non ha più ragion d'essere: una maggiore libertà, un senso d'indipendenza, di personale creazione, son dunque leciti e desiderabili, pur sulla base delle più sane e solide leggi razionaliste»⁸⁶. Quindi il motivo del suo allontanamento dal Gruppo è dovuto al fatto che «i razionalisti Italiani nella più gran parte, è fra essi anche i migliori (citiamo gli architetti del «gruppo:7», ed alcuni giovani romani) ci sembrano ancora troppo ligi ai dogmi di un Gropius o di un Le Corbusier, ci sembrano di vedute troppo unilaterali, limitati e come anchilosati da talune regole di estetica del razionalismo, incatenati da formule e terminologie che si direbbero mascherino loro l'orizzonte con astratte inibizioni. Ora, a questa schiavitù occorre ribellarsi, se non si vuol correre il rischio di essere colpiti da sterilità»⁸⁷. E nel ricercare il carattere italiano del razionalismo, come «austriaco è quello [...] di Frank»⁸⁸, scrive: «Abbiamo segnalata la singolare caratteristica di spirito latino che distingue le ultime architetture d'Austria e di Svezia: ora di questo spirito latino, che affiora in quei nordici come un ideale aspirazione verso il sud, di questo spirito latino di cui Le Corbusier non riesce a disfarsi, di questo eterno spirito latino che torna ad invadere l'Europa [...], siamo noi depositari fatali e secolari: dalle nostre coste libiche a Capri, dalla costa amalfitana alla riviera ligure, tutta un'architettura minore tipicamente latina e nostra, senza età eppure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e di grandi terrazze, mediterranea e solare, sembra additarci la via

dove ritrovare la nostra più intima essenza d'italiani. La nostra razza, la nostra coltura, la nostra civiltà antica e nuovissima, sono mediterranee: in questo «spirito mediterraneo» dovremo dunque cercare la caratteristica di italianità mancante ancora alla nostra giovane architettura razionale, poiché certo questo spirito ci garantisce la riconquista di un primato»⁸⁹.

¹ C. Belli, *Origini e sviluppi del Gruppo 7*, «La Casa», n. 6, 1959, p. 176.

² G. Ciucci., *Gli architetti ed il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989, p. 69.

³ Gruppo 7, *Architettura I*, «Rassegna Italiana», vol. XVIII, dicembre 1926, p. 849.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ C. Belli, *Origini e sviluppi del Gruppo 7*, «La Casa», n. 6, 1959, p.176.

⁷ Il titolo completo della rivista è *Rassegna Italiana politica letteraria e artistica*: mensile edito a Roma e diretto da Tomaso Sillani.

⁸ C.E.Rava, *Nove anni d'architettura vissuta, 1926-1935*, Roma 1935, *Premessa*.

⁹ E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari 1969, p. 31.

¹⁰ C. Belli, *Origini e sviluppi del Gruppo 7*, cit., p. 176.

¹¹ Gruppo 7, *Architettura I*, cit., p. 850.

¹² Ivi, p. 851.

¹³ *ibid.*

¹⁴ Gruppo 7, *Architettura I*, cit., pp. 851-852.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 852.

¹⁷ Ivi, p.853.

¹⁸ Gruppo 7, *Architettura I*, cit., p. 853.

¹⁹ Gruppo 7, *Architettura II*, «Rassegna Italiana», vol. XIX, febbraio 1927, p. 129.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 131.

²² Ivi, p. 135.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, p. 137.

²⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁶ *Ibid.*, p. 137.

²⁷ Gruppo 7, *Architettura III*, «Rassegna Italiana», vol. XIX, marzo 1927, p. 247.

²⁸ Le cause vengono palesemente preannunciate nel tre elementi che costituiscono il sottotitolo dell'articolo: *Impreparazione-Incomprensione-Pregiudizi*,

²⁹ Gruppo 7, *Architettura III*, cit., p. 247.

³⁰ Ivi, p. 248.

³¹ Ivi, p. 249.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Gruppo 7, *Architettura IV*, «Rassegna Italiana», vol. XIX, maggio 1927, p. 467.

-
- ³⁵ Ivi, p. 468.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Ivi pp. 469-470.
- ³⁸ Ivi, p. 471.
- ³⁹ Da C.E. Rava, *Tipo e serie*, «Tribuna», 13 aprile 1923, ora in: C.E. Rava, *Nove anni d'architettura vissuta, 1926-1935*, Roma 1935, p. 49.
- ⁴⁰ Ivi, p. 50.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² Ivi, p. 51.
- ⁴³ Ivi, p. 52.
- ⁴⁴ L'articolo è datato 10 dicembre 1927, ma viene pubblicato su «Rassegna Italiana» nel febbraio del 1928.
- ⁴⁵ C.E. Rava, *Dell'Europeismo in Architettura*, «Rassegna Italiana», vol. XXI, febbraio 1928, p. 133.
- ⁴⁶ Ibid.
- ⁴⁷ Ivi, pp. 135-136.
- ⁴⁸ Ivi, p. 137.
- ⁴⁹ Ibid.
- ⁵⁰ Ivi, p. 140.
- ⁵¹ P. Betta, *Il «Gruppo 7» di Milano e l'architettura nuova* in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 52.
- ⁵² Ibid.
- ⁵³ M. Bernardi, *A proposito del «Gruppo 7»* in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 63.
- ⁵⁴ La carta da lettere utilizzata è quella dello Studio degli architetti Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, anche se poi Rava preferisce utilizzare la grafia Gruppo 7.
- ⁵⁵ J. Gubler, A. Abbaini, Alberto Sartoris. *Dall'autobiografia alla critica*, Electa, Milano 1990.
- ⁵⁶ Ibid.
- ⁵⁷ Ibid.
- ⁵⁸ Ibid.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ G. Rosso, *Alcune affermazioni del Gruppo «7» di Milano*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 75.
- ⁶¹ Ibid.
- ⁶² Ibid.
- ⁶³ Ivi, pp. 75-76.
- ⁶⁴ Ibid.
- ⁶⁵ F. Brunetti, *Architetti e fascismo*, Alinea, Firenze 1993, p. 122.
- ⁶⁶ C. E. Rava, *Lettera a Gaetano Minucci*, 26 ottobre 1927, in: M.I. Zaccheo, *Dal carteggio di un architetto romano: Gaetano Minucci e la polemica sull'architettura razionale*, «Parametro», n.113, gennaio-febbraio 1983, p. 21.
- ⁶⁷ Ibid.
- ⁶⁸ Ibid.
- ⁶⁹ Ibid.
- ⁷⁰ Ibid.
- ⁷¹ Ibid.
- ⁷² Ibid.
- ⁷³ Ibid.
- ⁷⁴ A. Neppi, *La Prima Esposizione Italiana dei «Razionalisti»*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 75.

⁷⁵ U. Barbaro, *Razionalismo nell'architettura*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 160.

⁷⁶ V. Paladini, *L'Architettura moderna in Italia*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 174.

⁷⁷ V. Paladini, *L'Architettura razionale*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 179.

⁷⁸ C. E. Oppo, *La Prima Mostra di architettura razionale*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, pp. 188-189.

⁷⁹ M. Biancale, *Il disordine artistico: Esposizione di Architettura Razionale*, in: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. I esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973, p. 207.

⁸⁰ C.E.Rava, *Nove anni d'architettura vissuta, 1926-1935*, Roma, 1935, Premessa.

⁸¹ Cfr. C.E. Rava, *Svolta Pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, «Domus», n. 37, gennaio 1931, ed il cap.II Rava: L'esperienza mediterranea.

⁸² Cfr. C.E. Rava, *Svolta Pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, op.cit.

⁸³ Ivi, p.41.

⁸⁴ Cfr. C.E. Rava, *Svolta Pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, op. cit.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ivi, p. 44.

RAVA: L'ESPERIENZA MEDITERRANEA

Nel corso degli anni sono diventato un cittadino del mondo. ho viaggiato attraverso i continenti. Ma non ho mai perso un legame profondo il Mediterraneo. Io mi sento mediterraneo, profondamente. Mediterraneo, regno di forme e di luce. La luce e lo spazio. [...] I miei referenti, le mie sorgenti, bisogna trovarle nel mare, che non ho mai cessato di amare. [...] Il mare è movimento, orizzonte senza fine.

Le Corbusier

Il Mediterraneo per antonomasia è, da sempre, area di confronto fra diversità. La storia ha reso le sponde del Mediterraneo ricche di commistioni e compresenze. Ha cioè attribuito a queste sponde una specificità oggi alla base dei valori della contemporaneità.

L'idea di *mediterraneità*, ed il dibattito che ne consegue è, infatti, già negli anni tra le due guerre, una delle caratteristiche dell'intera cultura italiana.

Nell'ambiente architettonico è Carlo Enrico Rava, a dare inizio, nel 1931, a tale tipo di polemica pubblicando su «Domus», la rivista di Gio Ponti, l'articolo *Svolta Pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, a cui fanno seguito altri sette articoli¹, tutti raccolti in una rubrica intitolata, in un primo tempo, *Panorama del razionalismo*, poi *Specchio del razionalismo* e, infine, *Specchio dell'architettura razionale*.

Per Rava: «Quella universale tendenza dell'architettura europea, che è nota con il termine [...] di "razionalismo", si trova da qualche tempo di fronte un bivio di importanza e interesse singolari. Essa si è divisa in due correnti principali e divergenti: da un lato, i

razionalisti che chiameremo "puri", intransigenti e dogmatici, abolitori assoluti dell'individualismo; dall'altro, diremo così gli "indipendenti", che reclamano il diritto di conservare una propria personalità pure attraverso il razionalismo unificatore delle forme strutturali, e cercano di affermare, pur sulla base costante di esso razionalismo, dei distintivi caratteri nazionali, di coltura e di razza; ora, queste due correnti, nate pochi anni or sono da un'origine comune, vanno divergendo sempre più.»²

Bisognava, nonostante ciò, far coincidere le ricerche del razionalismo con le scelte progressiste del regime fascista ed una possibilità viene offerta dalla II Esposizione di architettura razionale, inaugurata, il 30 marzo del 1931, alla Galleria d'Arte di Roma, e gestita, su incarico della Confederazione dei sindacati professionisti e artisti, da Pietro Maria Bardi, che nei suoi scritti, manifestamente polemici, *Manifesto della nuova architettura* e *Rapporto sull'architettura* per Mussolini, tende ad evidenziare la legittimità dell'architettura razionale come degna rappresentante dell'architettura del fascismo.

Aperta opposizione al tradizionalismo e piena fiducia nel fascismo, sono, dunque, i presupposti ideologici del M.I.A.R. (Movimento Italiano Architetti Razionalisti) e di conseguenza dell'Esposizione, che trovano nelle parole di Bardi esplicita espressione: «Il nostro movimento non ha altra consegna morale che quello di servire la Rivoluzione [fascista] nel clima duro. Noi invochiamo la fiducia di Mussolini perchè ci dia modo di realizzare. La nostra storia meno nobile ci avverte che certi italiani furono in passato assai vassalli: il fascismo da costoro non vuole ereditare nulla e non vuole confondere con quelli i propri attributi. I palazzotti con gli stemmi a

decine che ricordano principotti e connestabili ci umiliano. Il Littorio non è un blasone ma un'impresa che Mussolini ha resuscitato, alla maniera di uno dei nostri memorabili capitani, per ridare coscienza all'Italia [...]. Siamo tornati, qui, all'architettura che proclamiamo ancora, in questa petizione al Capo, come l'arte principe bisognosa delle sue cure»³

Ed ancora, nel *Manifesto*, consegnato a Mussolini durante la sua visita alla II Esposizione di architettura razionale italiana, in cui sono evidenziati sinteticamente gli intenti degli organizzatori, si legge in uno dei punti: «[...]Fascismo è uguale a Fascismo, che i vecchi architetti rimasticando e ruminando gli stili trasformano l'Italia nel museo di se stessa e privano così il Fascismo di una sua impronta architettonica»⁴

Il Bardi denuncia, inoltre, nel suo scandaloso *Rapporto* il controllo del potere economico-politico dell'architettura italiana da parte di pochi uomini attraverso una rete di «accaparramenti e di clientele»⁵ e condanna nel cosiddetto *tavolo degli orrori*, una sorta di collage esposto alla mostra, come opere di cattivo gusto alcuni progetti di professionisti quali Piacentini, Giovannoni, Bazzani e Brasini.

In concreto il Movimento razionalista cerca di far esplodere il dibattito sull'architettura moderna criticando apertamente la qualità delle opere che vengono realizzate in Italia.

La reazione degli organi ufficiali è forte, sulla rivista «Architettura e Arti Decorative», organo del Sindacato, è pubblicato il testo con cui si deplora l'atto oltraggioso dei razionalisti. In esso si legge che: «poiché quello che doveva essere nobile avvenimento d'arte, serena affermazione di tendenze, sincera volontà di risanamento, si è risolto invece in un'incompiuta

manifestazione che con forma e personalismi tutt'altro che corretti e giustificati ha trascinato gli organizzatori alla dimenticanza del rispetto gerarchico e della disciplina sindacale, l'organo ufficiale del Sindacato non può che deplorare l'increscioso episodio, e separarlo nettamente da ogni forma di quella serena critica artistica delle opere esposte che sarà fatta in altro tempo»⁶.

Anche in questa occasione il regime dà prova di notevole abilità favorendo la confusione ideologica a tutti i livelli con la creazione di un ultrafascista R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani) che rivendica i propositi del M.I.A.R. , ma con soluzioni di fatto opposte, antifunzionaliste e antiutilitaristiche.

Per effetto di ciò diversi membri appartenenti al M.I.A.R. passano al R.A.M.I..

Al nuovo raggruppamento aderiscono: Luigi Ciarrocchi, Mario De Renzi, Gino Franzi, Luigi Moretti, Mario Marchi, Roberto Marino, Mario Paniconi, Giulio Pediconi. Concezio Petrucci, Giuseppe Samonà, Oscar Seno, Luciano Tufaroli, Giuseppe Vaccaro. Carlo Vannoni, Mosé Costantino Vetriani nonché, Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava.

Nel maggio del 1931 viene pubblicato il "manifesto" del gruppo in cui viene osservato: «[...] come purtroppo nell'Architettura Italiana esiste ancora e spesso domina, una produzione che si cristallizza nella supina ripetizione di forme di altro tempi senza elaborazione attraverso lo spirito formato e costretto da nuove esigenze di ordine estetico e pratico [...]»⁷, e come «[...] vanno formandosi tendenze che vogliono fare completa astrazione dalla magnifica esperienza e dalle nostre glorie architettoniche passate, e che schiave dei nuovi materiali si esplicano in soluzioni utilitarie che non si confanno al modo di vivere del nostro popolo [...]»⁸. E

dunque viene rimarcata «[...] l'importanza della tradizione nostra classica come formativa del moderno spirito creativo che determinato così per nascita, educazione tipicamente italiana, risolve ed attiva i problemi nuovi d'ordine pratico, economico e costruttivo come forme architettoniche che per questo saranno rispondenti all'ambiente e al clima politico creato dal Fascismo. [...] In seguito a tali convenzioni abbiamo creato un gruppo avente lo scopo primo di chiarificare e volgere verso questi nostri principi le sane forme dell'architettura e invitiamo per questo a raccolta specialmente i giovani che con fede ed entusiasmo vorranno offrire le loro energie affinché l'Architettura Italiana torni ad essere maestra nel mondo»⁹.

La notizia della nascita del gruppo viene messa in risalto da alcuni quotidiani come «La Tribuna», che evidenzia il ritorno alla tradizione annunciato dal gruppo; «Il Tevere» secondo cui il “manifesto” «esprime un punto di vista assai interessante circa la degenerazione del principio “razionalista”, l'opportunità di riconoscere che l'Italia sta già apprestando una soluzione sua del problema architettonico contemporaneo, e la necessità di procedere con rinnovate forze sulla via già segnata»¹⁰. Sulla stessa linea è il giudizio di Marcello Piacentini che subito dopo la chiusura della mostra che i rappresentanti del R.A.M.I. organizzano nelle sale dell'ENAPI¹¹ a piazza Venezia nel giugno del 1932¹², scrive un articolo su «La Tribuna» in cui dichiara che: «I giovani che hanno esposto a piazza Venezia non vogliono appartenere a nessuna speciale frazione o fazione della nuova architettura. Sono convinti della Necessità di rinnovamento e della modernità, e si sono uniti per far conoscere i loro sforzi. Alcuni sono stati tra i pionieri del razionalismo, Rava e Larco. Oggi più

calmi, più profondi, più individuali, più ambientali nelle loro costruzioni coloniali»¹³.

Con sottile ironia, invece, Pier Maria Bardi sulle colonne de «L'Ambrosiano», con l'intento di non dare spazio all'iniziativa del raggruppamento, scrive: «Esposizione interessante ed istruttiva, presenti alcuni elementi che possono mangiarsi in insalata taluni dei portoghesi venuti nelle mostre razionaliste. Eccoci franchi: noi non siamo bigotti, e dopo le disillusioni che diversi dei nostri campioni razionalisti ci hanno procurato con i loro arciaccomodanti atteggiamenti, noi abbiamo pensato di non sposare più nessun architetto»¹⁴.

Infine, si può ricordare l'interessante articolo che Roberto Papini propone su «Emporium» nell'agosto del 1932 in cui sviluppa, in occasione della suddetta mostra, un Parallelo tra il morente M.I.A.R. e il nascente R.A.M.I. giudicando i progetti esposti.

«Inavvertitamente forse,» spiega Giorgio Ciucci «ma il clima sta mutando. Se da una parte, [...], la polemica prevale in quell'occasione sulla mediazione è inconcepibile ora, nel 1931, esporre con Calza Bini, come era stato fatto nel 1928- dall'altra la realtà del mondo professionale induce molti a un maggiore controllo della propria immagine e a scelte di campo più meditate: il «moderno» non è appannaggio solo dei razionalisti e anzi il termine stesso si riempie di nuovi significati»¹⁵.

Il 27 luglio del 1931 il M.I.A.R si scioglie. A questo proposito Bruno Zevi scrive: «Di fronte alla II Esposizione di Architettura razionale, gli interessi professionali di Piacentini coincidevano con gli interessi sindacali di Calza Bini. Ancora una volta per costoro il problema non era di carattere ideologico, ma organizzativo: bisognava uccidere il M.I.A.R. come movimento indipendente dai sindacati e dalle autorità

professionali, bisognava stroncare una volta per tutte ogni levata di scudi da parte dei giovani, salvo poi riassorbirne gli elementi più elastici, ciò che era utile anche perché l'antirazionalismo non finisse per favorire gli opposti interessi professionali, quelli di frusti tradizionalisti tipo Brasini e Bazzani»¹⁶.

E' in questo clima che Rava porta avanti la tesi della mediterraneità come carattere nazionale dell'architettura italiana.

Egli auspicherebbe: «[...] pur sulle esperienze del più vero e vitale razionalismo, [...] gli architetti italiani sentissero il bisogno di creare secondo la loro razza, la loro cultura, la loro personalità; ritrovassero la gioia della libertà e della fantasia; [...] sforzandosi che le loro opere, [...] rispecchiassero il clima ideale del loro tempo, il clima della modernità latina»¹⁷.

Chiarisce, poi, che: «il termine "razionalismo" non è che una parola, una definizione non molto felice né esatta, che a suo tempo fu utile anzi necessaria etichetta, ma che oggi non può, non deve limitare l'orizzonte, né chiudere l'avvenire a nessuno. La "cura razionalista" ha ormai portate le sue benefiche conseguenze, anzi, appunto con queste, ha esaurito il suo compito e quindi minaccia di diventare presto un ingombro: ora, noi non dobbiamo lasciarci ingombrare la via da teorie o formule delle quali abbiamo assorbito il meglio, e che, per questo precisamente, non ci servono più. Oggi, non si tratta di essere razionalisti, si tratta unicamente di essere *architetti italiani moderni*, ognuno, finalmente, con la propria libera personalità, cercando ognuno dentro di noi la espressione più profonda, sincera ed indipendente di quel senso "moderno" che fa sì che siamo uomini d'oggi e fieri d'esser tali»¹⁸.

La teoria sulla mediterraneità proposta da Rava lo porta ad esaminare attentamente la figura e l'operato di Antonio Sant'Elia, architetto futurista sovente avvicinato ai componenti del Gruppo 7 per il valore innovativo che emerge dai suoi progetti mai realizzati, di cui scrive nell'articolo, pubblicato su «Domus»: *Spirito Latino*.

Rava riconosce il merito dell'architetto comasco di «essere stato il primo in Italia [...] ad intravedere, in tempi oscuri la nostra architettura, le leggi e le necessità del cemento armato quale nuovo mezzo di espressione architettonica, le sue infinite possibilità e la conseguente trasformazione dei principi urbanistici; ed [...] il coraggio, [...], di proclamare codeste nuove leggi e nuovi principi.[...]»¹⁹.

Ma questo non vuol dire, secondo Rava che Sant'Elia abbia avuto rapporti «coi problemi particolari dell'architettura razionalista». Ed aggiunge: «Questi ci appaiono i meriti di "italiano" di Sant'Elia: quello spirito invece, "mediterraneo" e latino [...], è completamente estraneo all'opera che noi conosciamo di Sant'Elia»²⁰.

In questo scritto Rava sostiene, invece, la priorità di parte dell'architettura americana, o meglio, di quella californiana, rispetto a quella europea sia in riferimento al razionalismo sia allo spirito latino: «[...] molto prima dei novatori europei, alcuni architetti nord-americani realizzavano in California numerosissime architetture d'abitazione, non soltanto pienamente confacenti, anche nella loro apparenza esteriore, ai canoni del non ancora nato "razionalismo", ma anche,[...], tutte pervase e profondamente permeate da quello "spirito latino" che non abbiamo visto invece in Antonio

Sant'Elia»²¹.

Ed arriva a dichiarare che: «l'essenza della civiltà delle razze bianche, nell'attesa di ritornare alla sua culla mediterranea, sembrerebbe provvisoriamente custodita dai popoli d'Oltre Atlantico»²².

A conferma di quanto detto, l'architetto milanese descrive alcuni progetti, per lo più di case private, corredati da fotografie, in cui è esaltato l'accordo fra architettura e natura, aspetto pionieristico rispetto all'Europa.

Dell'architettura americana Rava tornerà a parlare nell'articolo *Giovani Architetti Nord-Americani*, pubblicato in luglio, in cui sono descritti, nel tentativo di dimostrare la rinascita dello spirito latino: l'edificio dei «Baxter Apartments», costruito a Los Angeles dall'architetto George J. Adams; i negozi di J.R.Davidson a Los Angeles; i «non meno interessanti e significativi»²³ interni creati da Ely Jacques Kahn e da Joseph Urban; ed infine, le fonderie della «National Malleable Casting Co» a Chicago dell'architetto John Mead Howells, e la sede dei «Daily News» a New York di Raymond Hood.

Nell'ultimo articolo dei sette articoli pubblicati su «Domus» nel 1931, *Conclusione*, Rava sottolinea la propria posizione individualista e critica, con tono polemico, l'Esposizione alla Galleria d'Arte di Roma del 1931 affermando: «Poiché abbiamo l'orgoglio d'esser stati, con questa rubrica, i primi a parlare di una "rinascita dello spirito mediterraneo" nell'architettura attuale, e a proclamarne la necessità in Italia, è stata per noi una considerevole soddisfazione constatarne l'influsso sul manifesto della "II Esposizione d'Architettura Razionale Italiana"»²⁴.

Si deve ricordare, infatti, che la presentazione

dell'Esposizione conclude dicendo: «E' soprattutto doveroso riconoscere come si accenni sempre più la tendenza ad esaltare quel carattere di latinità che ha permesso a questa architettura di definirsi mediterranea»²⁵

Con tono di critica Rava continua: «Veramente di cotesta "latinità" e di cotesto "spirito mediterraneo" non abbiamo purtroppo incontrati molti esempi in quella mostra, e ci viene un pò il dubbio che la dichiarazione del manifesto fosse suggerita, più che altro, da un atteggiamento opportunistico»²⁶

Rava continua la sua *Polemica Mediterranea* in uno scambio di opinioni di tono assai pungente con Luigi Figini sempre sulle pagine di *Domus* all'inizio del 1932.

Figini rivendica la priorità dell'uso del termine *mediterraneo*, e il significato diverso che ne aveva dato tempo addietro in proposito della casa «Novo Comum» di Terragni, di cui nel gennaio del 1930 scriveva «[...]»: "Architettura antinord, meridionale, mediterranea si vorrebbe dire Architettura serena, pacata, riposo orizzontale di linee davanti alla orizzontale azzurra delle acque. Architettura solare, fatta perché il sole - come sulla costiera di Amalfi o sulle rocce di Capri ... ecc".»²⁷. Ed aggiunge: «[...] per me, il termine "mediterraneo" ha avuto ed ha un significato ben diverso da quello attribuitogli [...] dall'amico e collega: poiché credo che una ripresa, per quanto moderna ed intelligente, degli elementi folkloristici mediterranei o coloniali sia tutt'altra cosa, e sia ancora una delle "formae mentis" del culturalismo, forse l'ultima e la più raffinata»²⁸,

La risposta di Carlo Enrico Rava, non tarda ad arrivare ed ha carattere chiarificatorio: «[...] per quanto riguarda

l'uso della parola "Mediterraneo", riferito all'architettura, tengo ad osservare che, se il Figini si serviva di tale epiteto per qualificarne un'opera dell'architetto Terragni [...], io, su "Domus" ho parlato della *"Rinascita dello spirito mediterraneo"* nell'architettura attuale d'Europa, e della *"sua necessita in Italia, in relazione al Razionalismo"*, osservazione ben diversa, ben più complessa ed importante che non fosse il semplice qualificativo usato dal collega Figini, osservazione che, [...], sono stato io il primo a fare, anche se soltanto nel 1931»²⁹

E conclude: «Del resto, poiché egli ha tenuto a specificare che il suo modo di intendere il significato di questo discusso termine è *ben diverso* da quello che io ho attribuito ad esso, [...], è evidente che possiamo essere primi tutti e due, ciascuno a modo suo e non gli basta?». ³⁰

Negli anni in cui si amplia il dibattito intorno alla latinità e mediterraneità dell'architettura italiana, Rava traduce le sue idee nei progetti di ville sulla costiera ligure (S. Michele di Pagana, Rapallo, Portofino), in cui lo spirito latino emerge dal gioco dei volumi, dalla totale apertura verso l'esterno, risolta con ampie finestre e sovrapposte terrazze, solarium e pergole, che sebbene ricordino le note architetture meridionali, con gli ampi tendaggi con cui l'architetto usa coprire i suddetti spazi aperti, riportano anche a suggestioni coloniali.

L'architettura minore delle nostre coste del sud diviene nei progetti e nella teoria di Rava fonte ispirazione di primaria risorsa, infinità di modelli cui ritornare per l'Italia fascista.

In questi stessi anni si assiste alla nascita, della rivista "Quadrante" fondata da Pietro Maria Bardi e da Massimo Bontempelli, che fu in pratica, l'organo di propaganda della componente più radicale del razionalismo italiano, anche se in realtà si trattava di una rivista di politica e cultura, era di gran lunga prevalente, in ogni caso, la questione d'architettura.

Nel primo numero, apparso nel maggio del 1933, è pubblicato *Un Programma d'architettura*, una sorta di dichiarazione d'intenti firmata da undici progettisti: Piero Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico Griffini, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers, in cui la mediterraneità è assunta come un elemento qualificante del razionalismo

Il programma viene esplicito attraverso l'enunciazione di nove punti salienti: «I primi quattro sono relativi all'"individuazione" di quello che i firmatari ritengono essere evidentemente il "vero" razionalismo; gli altri concernono la valutazione del rapporto di tale tendenza nella tendenza con le espressioni architettoniche internazionali allo scopo, soprattutto, di qualificarle in senso nazionale.»³¹.

In particolare al sesto punto si legge: «Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di "classicismo" e di "mediterraneità" - intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore - in contrasto col "nordismo", col "barocchismo", o coll'"arbitrio romantico" di una parte della nuova architettura europea»³², a sottolineare l'interesse che gli undici firmatari hanno nei confronti dell'idea di mediterraneità. Interesse espresso, in maniera ancor più esplicita, nell'articolo con cui il gruppo di "Quadrante" illustra la *villa studio per un'artista* costruita dagli

architetti Figini e Pollini nell'ambito della quinta edizione della Triennale nel 1933. Per gli autori del Progetto: «"la Villa-Studio per un'artista" presenta oggi con maggiore evidenza quei caratteri di evoluzione e differenziazione, nel senso latino e mediterraneo, che distinguono attualmente una parte dell'architettura nuova [...] Influssi e ricorsi di una civiltà mediterranea a tale differenziazione hanno contribuito; un contrasto Nord-Sud si va sempre più accentuando in seno alla moderna architettura europea.[...] Logicamente, istintivamente, i popoli latini, la giovane architettura italiana soprattutto, puntano su questa differenziazione classica, solare, antinord del razionalismo. Differenziazione che tende sempre più a sottomettere il funzionalismo della materia al funzionalismo dello spirito, a dotarlo di norme e di ritmi classici [...], a determinare una *"tendenza nella tendenza"*»³³. Non dimentichiamo che nella edizione precedente della Triennale Pietro Bottoni presenta il progetto di Villa Latina nella quale, come egli stesso dichiara, ha inteso riprendere nell'equilibrio delle masse, le logge, gli atri e le terrazze delle costruzioni latine.

Ed ancora a parlare di architettura mediterranea nel Gennaio del 1935 sarà Enrico Peressutti pubblicando su "Quadrante" un articolo intitolato "Architettura mediterranea", che descrivendo un centro algerino vuol dare un'idea di: «architetture di pareti bianche, rettangole o quadrate, orizzontali o verticali; architettura di vuoti e pieni, di colore e di forme, di geometria e proporzioni [...] Geometria che parla, architettura che dalle sue pareti lascia trasparire una vita, un canto. Ecco le caratteristiche della architettura mediterranea, dello spirito mediterraneo

[...]. Un patrimonio che scoperto dai Gropius, dai Le Corbusier, dai Mies Van der Rohe, è stato camuffato come una novità di sorgente nordica, come un'invenzione del secolo ventesimo»³⁴.

Voce dissenziente è, poi, quella di Edoardo Persico che già dal 1933, in occasione della V Triennale, annuncia che: «[...] il razionalismo è morto. Nato come un bisogno artificioso di novità, o come imitazione dell'estero, non ha mai avuto interesse se non come documento di una inquietudine spirituale che non è riuscita a stabilire con coerenza i termini del problema [...] La verità è che il *razionalismo italiano* non è nato da nessuna esigenza profonda, ma da Posizioni dilettantesche, come l'europeismo da salotto del *Gruppo 7* o da pretesti pratici da cui e escludo Qualunque motivo di interiorità etica [...]: la Polemica ha creato solo aspirazioni confuse come quella della contemporaneità e della *moralità*. Senza nessuna aderenza ai problemi reali, e senza nessun vero contenuto»³⁵.

Un anno più tardi Persico attacca duramente Rava e il gruppo di «Quadrante», ma anche le incongruenze di Le Corbusier, per il quale la mediterraneità assume l'aspetto di un «pian d'organisation européen». In *Punto e da capo per l'architettura*, scritto su «Domus» nel novembre del 1934, dopo aver riportato alcune righe dagli articoli *Dell'europeismo in architettura. Svolta Pericolosa*, e *Spirito Latino* di Carlo Enrico Rava, l'autore si chiede: «che cosa è accaduto in due anni per indurre Rava dall'europeismo del '28 alla "mediterraneità" del '30? »³⁶ e risponde: «L'europeismo di Rava, scoppiato cinque anni prima, nel '26, quando moltissimi intellettuali italiani subivano l'influenza della "Nouvelle Revue Francaise", aveva, evidentemente, ceduto, nel '30, alle esigenze politiche della

«mediterraneità»³⁷. E intendendo precisare che: «Illustrando questa conversione, non si è inteso promuovere un processo alla persona; ma di chiarire un dato di fatto che ha importanza capitale nella polemica: i rapporti fra architettura e politica, che hanno capovolto la natura del dibattito [...]»³⁸.

Ed ancora riportando alcuni punti del *Programma d'architettura* di «Quadrante» aggiunge: «Queste poche righe bastano a provare di quali equivoci si è giovata la polemica nel proposito di smussare tutti gli angoli, e di andare d'accordo con Dio e col Diavolo»³⁹

Rava, chiamato in causa direttamente, risponde attraverso le pagine di *Nove anni di architettura vissuta*, nel capitolo *Architettura "Europea" "Mediterranea", "Corporativa o semplicemente Italiana"?*.

Qui, l'architetto milanese, prima di trattare i diversi punti toccati da Persico nella sua polemica, critica «la lezione di coltura che il Persico vorrebbe dare qui, in questa mania delle citazioni e delle fonti»⁴⁰; quindi risponde attentamente alle critiche, prima fra tutte quella secondo cui «la struttura teorica della nostra architettura sia ancora troppo incerta e provvisoria per poter definire lo stile italiano»⁴¹ Ciò secondo il Persico sarebbe dovuto «all'impreparazione degli architetti nuovi; l'essere stata posta questa architettura in Italia sotto l'egida di Sant'Elia; l'essere nata questa architettura in Italia come una suggestione dall'estero»⁴² e per il «cosiddetto equivoco politico»⁴³.

Con l'intento di rispondere all'impreparazione degli architetti avendo Persico citato come esempio il *Rapporto sull'Architettura* di Bardi, Rava scrive: «ma crede egli dunque che Bardi [...] sia portavoce di tutta la rinata architettura italiana [...]? [...] Se non conosce altro che Bardi e i suoi accoliti, si documenti, prima di dedurre,

dall'insufficienza di un esiguo gruppo, l'impreparazione di tutti!»⁴⁴

A riguardo del secondo punto risponde: «mi basti rammentare al Persico, che proprio io, e precisamente quattro anni or sono [...], denunciavo già il profondo errore di rifarsi a Sant'Elia, l'assoluta inesattezza di considerarlo un antesignano dell'architettura detta "razionalista", e cercavo di riportare la sua figura entro i veri limiti, deplorando l'"inflazione" che si stava facendo attorno al suo nome»⁴⁵.

Ed ancora all'affermazione secondo la quale l'architettura in Italia sia nata su suggestioni europee, Rava ribatte: «Ora, su che cosa basa il Persico questo convincimento? Sul fatto che "Baldassari ha dimorato alcuni anni in Germania, Faludi è ungherese, Diulghrroff bulgaro, Gyra laureato a Vienna, Sartoris educato in Svizzera, Cuzzi e Pagano, vissuti nell'atmosfera cosmopolita di Trieste prima della guerra". Evvia, la risorta architettura italiana è dunque, per il Persico, tutta in questi pochi nomi?»⁴⁶. E più avanti: «Ma soprattutto, [...] sono costretto a rammentare al Persico che in Italia la nuova architettura, si voglia o meno chiamarla "razionalista", fu introdotta e proclamata, attraverso non poche difficoltà, lotte e polemiche, prima di tutti dal "Gruppo: 7", da me fondato nel 1926: e chiamo a testimoni Figini, Pollini, Frette, Libera e Terragni, se prima di noi qualcuno abbia parlato in Italia di architettura totalmente rinnovata su basi di razionalità costruttiva, se, quando esponemmo alla "Biennale di Monza" del 1927, i nostri progetti e modelli, vi

fossero altri in Italia, che avrebbero potuto e osato tanto?»⁴⁷.

Infine all'accusa secondo cui gli Architetti italiani

si sarebbero buttati sull'«equivoco del mediterraneismo»⁴⁸ a causa dei «mediocri risultati estetici forniti dal razionalismo»⁴⁹ Rava replica: «Ebbene, proprio io, "convertito per opportunismo politico", proprio io che di "spirito mediterraneo" avevo parlato assai prima degli architetti che egli cita, avevo già segnalato questo equivoco e i suoi profittatori dell'ultimo momento. sulle pagine di *Domus* (novembre 1931) e non dispiaccia al Persico, ben tre anni prima di lui, tanto da provocarne una risposta semi-polemica di Bardi»⁵⁰. E prosegue: «Non v'è dubbio che una formula "architettura-arte di Stato", anche dove possa apparire seducente, sia comunque quanto mai arbitraria e pericolosa: ma ammesso invece che "affinché lo stato possa realizzarsi in tutta la sua portata" [...] sia "indispensabile la maturità di tutta la nazione, la coscienza di tutti gli italiani", apparirà chiarissimo che soltanto allora e soltanto così l'architettura, la quale, come ogni manifestazione dell'intelletto umano deve essere libera creazione innanzitutto, potrà subire l'influsso di un clima politico perfetto, e, adeguandosi intimamente ad esso, rappresentarne l'espressione suprema»⁵¹.

Tale argomentazione gli offre l'occasione di ribadire che lo stile italiano si ritrova nello spirito latino e mediterraneo e che questi termini non escludono affatto le «premesse "moderne", e invece le amplifica in una interpretazione del termine assai più vasta e comprensiva»⁵².

A tal uopo bisogna ricordare che, nel 1935, nella premessa a *Nove anni di architettura vissuta*, rispondendo a chi avrebbe letto nei suoi scritti una involuzione delle sue idee, Rava precisa: «vorrei che il lettore accorto, rilevando forse qualche antitesi, solo apparente del resto, fra taluni principi ed affermazioni contenuti

negli scritti di data più lontana, ed altre che appaiono negli ultimi, sapesse riconoscervi, [...], la continuità di un identico ed unico spirito, quello della modernità cosciente e della libera intelligenza.

Allora si vedrebbe che, dalle rigide leggi di un razionalismo intransigente (spirito di necessità, produzione di serie, creazione selezionata di pochi «tipi» fondamentali, da porsi alla base del nuovo costruire), affermato nei primi articoli con lo scopo di risanare, secondo un ideale di rigore tecnico e allo stesso tempo, di purezza ellenizzante, la viziaticissima atmosfera, d'accademia da un lato e di vano arbitrio dall'altro, in cui languiva da noi l'architettura; attraverso la grande lezione di italianità ricavata da un lungo periodo di studio alle fonti essenziali della nostra più spontanea e solare architettura minore [...], ricercandole lungo le coste italiane dalla Liguria alla Sicilia, poi lungo quelle nord-africane, dove lo schema classico della casa romana si è perpetuato con sempre fresca ed attuale vitalità, nell'architettura locale, lezione che sostituì all'aspirazione ellenica una più giusta aspirazione mediterranea e latina; fino ai più recenti scritti, nei quali, raggiunta una piena libertà di spirito e di mezzi d'espressione, [...], si oppone il concetto generatore e costruttore di un'epoca altamente avventurosa e romantica qual è la nostra, non v'è alcuna antitesi, ma invece logico concatenamento per evoluzioni successive»⁵³.

In conclusione sembra doveroso menzionare le parole di Silvia Danesi circa la "mediterraneità", che sebbene appaia come una *fase involutiva* del movimento razionalista, «era sufficientemente collegata ai miti ufficiali da poter costituire un porto sicuro o una trincea, un passaporto di cui i nostri architetti in

difficoltà cercarono di munire sé stessi e le proprie opere negandolo ai propri avversari in quella che fu non solo e non tanto una corsa ai riconoscimenti ufficiali e alle commesse, quanto e soprattutto la conquista di una terra di nessuno sita fra tradizione e la modernità in cui poter operare, ricorrendo di volta in volta, secondo l'andamento delle polemiche, all'uno o all'altro opposto termine artificiosamente resi confinanti»⁵⁴

¹ Gli altri sette articoli sono intitolati: *Spirito latino, Necessità di selezione*-parte prima, *Necessità di selezione*-parte seconda, *Di un'architettura coloniale moderna*-parte prima, *Di un'architettura coloniale moderna*-parte seconda, *Giovani architetti nordamericani, Conclusione*.

² C.E. Rava, *Svolta Pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, «Domus», n. 37, gennaio 1931.

³ P.M. BARDI, *Petizione a Mussolini per l'architettura*, «L'Ambrosiano», 14 febbraio 1931.

⁴ P.M. BARDI, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*.

⁵ B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, p. 235.

⁶ A. Calza Bini, *A proposito della mostra di Architettura*, «Architettura e Arti Decorative», Aprile 1931.

⁷ *Le idee del R.A.M.I.*, «Il Lavoro Fascista», 21 maggio 1931.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Per la nuova architettura italiana*, «Il Tevere», 2 maggio 1931.

¹¹ R. Papini, *Architetti italiani moderni*, «Emporium», vol. LXXVI, n. 452, agosto 1932.

¹² Tra le opere esposte l'albergo ad Homs di Rava e Larco; una Villa a Tivoli di Tufaroli; un Palazzo per gli uffici dipendenti dal Ministero dei LL.PP. in Bari di Nicolosi, Paniconi e Pediconi; una Chiesetta e una Scuola per la campagna romana del suddetti Paniconi e Pediconi ed altri interessanti progetti.

¹³ M. Piacentini, *La mostra di Architettura nelle sale dell'ENAPI*, «La Tribuna», 22 giugno

¹⁴ P.M. Bardi, *Altri nuovi architetti*, «L'Ambrosiano», 16 giugno.

¹⁵ G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989, pp. 100-101.

¹⁶ B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, p. 239

¹⁷ C.E. Rava, *Svolta Pericolosa*, cit., p. 43.

¹⁸ C.E. Rava, *Conclusione*, in: C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta.*, Roma 1935, p. 123.

¹⁹ C.E. Rava, *Spirito Latino*, «Domus», n. 38, febbraio 1931, p. 24.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p.25

²² *Ivi*, p.27

²³ C.E. Rava, *Giovani architetti nord-americani*, in C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma 1935, p. 123.

²⁴ C.E. Rava, *Conclusione*, cit., p. 123.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ L. Figini, *Polemica mediterranea*, «Domus», n.49, gennaio 1932, p.

66

²⁸ *Ibid.*

²⁹ **Ibid.**

³⁰ *Ibid.*

³¹ G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, cit. p. 213.

³² P. Bottoni, M.Cereghini, L.Figini, G.Frette, E.A. Griffini, P. Lingeri, G. Pollini, L.Banfi, L.Beljoiso, E. Peressuti, E.N. Rogers, *Un programma di architettura*, «Quadrante», n. 1, maggio 1933.

³³ G. Pollini e L. Figini, *Villa-studio per un artista*, «Quadrante», n. 2, giugno 1933.

³⁴ E. Peressutti, *Architettura mediterranea*, «Quadrante», n. 21, gennaio 1935..

³⁵ E. Persico, *Gli architetti italiani*. «L'Italia Letteraria», n. IX, 6 agosto 1933.

³⁶ E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, «Domus», n. 83, novembre 1934, p. 3.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ C.E. Rava, *Architettura "Europea" "Mediterranea", "CORPORATIVA" o semplicemente italiana?*, in C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, cit.,p. 141.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 143.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*,pp. 143-144.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, cit. p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ C.E. Rava, *Architettura "Europea" "Mediterranea", "Corporativa" o semplicemente Italiana?*, cit., pp. 144-145.

⁵¹ *Ivi*, p. 145.

⁵² *Ibid.*

⁵³ C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, cit., Premessa.

⁵⁴ S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista-Mediterraneità e Purismo*, in : S. Danesi, L. Paletta, *II razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo*, Venezia. 1976, p. 21.

RAVA: L'ESPERIENZA COLONIALE

Il variegato capitolo dell'architettura italiana nei domini coloniali attende ancora, a sessant'anni dalla conclusione di quella fase storica, una definitiva e sistematica ricognizione storiografica e critica. È solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento che i primi pionieristici tentativi di dare "voce" a questa storia prendono campo¹.

Si assiste così, a partire dagli anni Trenta, al sorgere di un'architettura radicalmente nuova, all'interno della quale tuttavia convivranno, fino allo scoppio del conflitto bellico, indirizzi culturali radicalmente antitetici: da un lato, il razionalismo radicale delle avanguardie ("Gruppo 7" - Terragni, Libera, Rava, Piccinato). Dall'altro, il monumentalismo classicista e lo "stile Novecento" di Marcello Piacentini.

La polemica sulla nuova architettura si trasferisce dunque dalla Madrepatria ai territori coloniali, nei quali, gli esiti architettonici mutano a seconda delle aree geografiche interessate. In Libia come nelle isole del Dodecaneso, i volumi geometrici della tradizione edilizia locale trovano piena corrispondenza nei dettami della moderna architettura europea, secondo un modello tipologico che prende ispirazione da quello della domus romana e dalla tradizione costruttiva latina.

L'idea di "mediterraneità" diviene dunque la radice e il principio fondativo che identifica e accomuna - almeno fino alla proclamazione dell'Impero nel 1936 e alla conseguente "romanizzazione" dell'architettura - il linguaggio architettonico nelle Colonie italiane d'Oltremare.

L'amore e l'attenzione per le terre d'oltremare, Carlo Enrico Rava l'eredita fin dall'infanzia dal padre, Maurizio Rava, Segretario Generale della colonia nel 1929, vice Governatore della Tripolitania nel 1930 e Governatore della Somalia nel 1931, e attento studioso di problematiche economiche, sociali e culturali delle colonie.

E' nel 1927 che Carlo Enrico Rava giunge per la prima volta a Tripoli per un lungo viaggio che lo avrebbe portato alla conoscenza dei territori occupati dagli italiani. Descrive, con entusiasmo e precisione, città, villaggi, mercati, moschee, gli africani con la loro storia, le loro abitudini, i loro oggetti curiosi (con cui incrementare le sue collezioni), in un accurato diario "Viaggio a Tunin", pubblicato nel 1932 e ristampato nel 1936 con il titolo "Ai margini del Sahara". Ad interessarlo non è soltanto l'aspetto più caratteristico delle colonie ma sono soprattutto le questioni urbanistiche ed architettoniche delle località occupate, in espansione durante la dittatura fascista.

E' dall'aprile del 1926, in seguito alla visita di Mussolini a Tripoli, che la politica coloniale comincia a mutare. Dal suo discorso, pronunciato in occasione dell'inaugurazione del I Congresso agricolo coloniale, emerge la volontà di intervenire in maniera più decisiva, o meglio aggressiva, con una politica coloniale che rispondesse alla necessità di trovare nuovi sbocchi nell'impero d'oltremare. Ne consegue una maggiore attenzione dell'amministrazione centrale alla edificazione della città d'oltremare e la presenza, in tutte le esposizioni e le mostre di architettura patrocinate dal regime, di progetti di edifici per le colonie. Difatti, alla Mostra internazionale di edilizia, inaugurata a Torino nel 1926, Luigi Piccinato espone due

progetti per Bengasi e Derna; nel '27 viene bandito il Concorso per il padiglione permanente delle colonie alla Fiera Campionaria di Milano vinto da Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava; nel 1928 Guido Ferrazza, Alberto Alpago Novello e Ottavio Cablati sono incaricati di redigere il piano- regolatore di Bengasi, mentre gli stessi Rava e Larco iniziano la costruzione di un albergo ad Homs e contemporaneamente Marcello Piacentini e Luigi Piccinato realizzano il teatro Berenice a Bendasi. Inoltre si istituisce presso il Ministero delle Colonie una "Commissione d'arte ed edilità coloniale"², che si occupa, per l'appunto, delle questioni di architettura ed urbanistica coloniale.

Lo storico Luigi Goglia³ ha interpretato il periodo che intercorre tra il 1927 e il 1936 come gli anni della definizione dell'impero. Infatti, nel '27 diventa preminente il problema dello sviluppo della città di Tripoli, per la quale già il primo piano regolatore del 1914 suggerisce la conservazione della medina araba all'interno della quale vengono liberate solo le preesistenze romane, mentre la città coloniale, si amplia oltre le mura della città con un tracciato ottocentesco,

Ed è proprio con Maurizio Rava, che prende ufficialmente avvio il dibattito sulla nuova architettura coloniale. Nel settembre 1929 Rava, con una relazione dal titolo: *Per una Tripoli più bella*, inviata al podestà, muove le prime critiche all'abuso dello stile "moresco-medioevale" di Tripoli, invitando l'amministrazione municipale ad affrontare il problema della "forma architettonica" delle nuove costruzioni e dell'espansione della città. Dopo aver disapprovato gli interventi attuati fino a quel momento, che non avevano tenuto in dovuta considerazione l'integrità dell'oasi, parzialmente distrutta, sottolinea il particolare degrado della zona a

ridosso di essa, area che avrebbe subito un ingente sviluppo edilizio. Lo scopo dell'intervento del Segretario sta nel richiamare l'attenzione sulla necessità di un ampliamento di suddetta area e di quella compresa tra la Manifattura tabacchi e la nuova Fiera Campionaria, che segua criteri urbanisticamente corretti, e in accordo con i principi di igienismo, salutismo e naturismo cari al regime: «tutta questa regione [...], andrebbe completamente risanata demolendo dove sia necessario, [...] conservando dove sia qualche anche modestissimo aspetto caratteristico del quadro locale[...] e ricostruendo in base a principi di sana, logica, razionale e moderna ambientazione»⁴.

Egli auspica che gli italiani costruiscano secondo un carattere coloniale ed europeo così come gli inglesi avevano adottato il bungalow quale tipo rispondente alla necessità di integrarsi nell'ambiente e di adeguarsi alle nuove esigenze di vita.

A tal proposito Carlo Enrico nello stesso anno, nell'articolo *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, pubblicato su diversi giornali e riviste coloniali, ricalcando quanto detto dal padre nella suddetta relazione, per la quale è indubbio una partecipazione dell'architetto, scrive che: «In primo luogo, il desiderio, lo sforzo, tendenti a dare alla Capitale della nostra maggior colonia un aspetto più degno della sua importanza ogni giorno crescente, e dell'esempio che i Romani hanno lasciato a Tripoli stessa, a Leptis, a Sabratha, e in tutta la Tripolitania [...], costituiscono un dovere di italianità»⁵.

Per lo stile da adottare, «è bizzarra quanto deplorable tradizione in Tripolitania, l'uso e l'abuso di uno stile "moresco", molto arbitrariamente definito tale, e comunque per strana sconoscenza della realtà,

supposto in armonia coi luoghi. Ora, i costruttori sembrano ignorare che il moresco "vero" esiste soltanto in Marocco, in Egitto, in Tunisia [...]; ma che in Libia non v'è mai stata ombra»⁶.

«Evidentemente non è facile creare un tipo di architettura "coloniale ma europea", che sia per la Tripolitania e per la Libia in genere, quello che il "bungalow" è per le colonie inglesi, [...] Quando gli architetti e costruttori, residenti in colonia o chiamati dall'Italia, si saranno resi conto di quale tesoro di "spunti" sia ricca quella "architettura minore" locale [...], e sapranno servirsi di questi suggerimenti e di questi spunti [...], allora soltanto a Tripoli si comincerà a costruire secondo i giusti criteri; allora anche le più modeste ed economiche case popolari avranno un'impronta di semplice arte e di logica ambientazione, e allora soltanto la bellezza e il carattere della città potranno considerarsi salvi. Non c'è che da aprire gli occhi e "saper vedere": per la massa generale degli edifici, le case arabe, che sono quasi sempre equilibratissime nel geometrico ed alternato gioco dei volumi, [...], offrono innumerevoli modelli cui ispirarsi»⁷.

Quindi propone la tipologia abitativa più adeguata da adottarsi, che con «il "patio" circondato da portici e loggie rappresenta la soluzione ideale, la più logica, ed anche intimamente nostra, poiché risale a sua volta alla classica casa dell'antica Roma. Infine, per l'aspetto e la struttura esterna, qualche vecchia costruzione ancora esistente con loggie, verande ed altane, offrendo l'esempio di come si raggiunga un effetto piacevole ed intonato all'ambiente con la massima semplicità di mezzi, può essere ricca di suggerimenti. Beninteso non si tratta di copiare, ma di "capire" e interpretare liberamente: [...] si capirà il bisogno di un fresco e ombroso patio,

sul quale invece di portici, potranno aprirsi quelle vaste pareti a vetri, che il clima non permette di aprire nelle facciate delle case; si capirà finalmente quanto siano pratiche e necessarie le ampie ed ariose verande, che hanno la qualità di impedire al sole di toccare le pareti, e per mezzo di piante e di fiori donano un aspetto di gaiezza alla costruzione; si capirà, infine, quanto siano indicati ed opportuni i grandi piani lisci e nudi nelle pareti esterne, poiché la casa aprendosi sul patio o sul palmeto, avrà all'esterno, verso il sole, opportunamente poche finestre.[...] Infine, siccome tanto nelle semplici combinazioni lineari e cubiche, quanto nelle pareti lisce e nude, le case arabe si avvicinano moltissimo, anzi in modo, a volte, sorprendente, alla semplicità dei piani e al geometrico gioco dei volumi delle più moderne architetture europee che si vanno oggi affermando e diffondendo in tutto il mondo, riuscirà facile fondere alle caratteristiche locali tutti i perfezionamenti tecnici e le comodità pratiche delle modernissime costruzioni.

Da questa felice fusione dei caratteri ambientali col gusto e le necessità moderne nascerà, io credo, quella architettura coloniale italiana, cui dovranno necessariamente improntarsi le costruzioni dei nuovi quartieri di Tripoli»⁸.

Nel 1931 sono incaricati di redigere il nuovo piano regolatore della capitale libica Alpagò Novello, Cablati e Terrazza, operanti in colonia già dal 1928, anno della realizzazione della residenza del governatore di Bengasi. Nel 1933 il piano è approvato dalla Commissione municipale.

L'attenzione degli architetti si concentra sull'area esterna al nucleo più antico della città e l'espansione

avviene verso il mare nel tentativo di salvaguardare l'integrità dell'oasi.

A ridosso di quest'ultima sono previste soltanto due zone di ampliamento; inoltre, si fa presente, qualora se ne fosse presentata la necessità, la possibilità di costruire su terreni fabbricabili immediatamente fuori dalle mura militari. La norma assunta come principio base della pianificazione è la netta separazione della città dei bianchi da quella degli indigeni, regola discussa ed approvata a Parigi nel 1931 nell'ambito del I Convegno internazionale di urbanistica coloniale e ribadita da Rava nel I Congresso nazionale di urbanistica del 1937.

E' bene sottolineare come l'urbanistica coloniale si caratterizzi attraverso l'accostamento della città nuova a quella antica fino al 1936, fino a quando, cioè, a seguito della proclamazione di Addis Abeba a capitale dell'impero, ogni schema precedentemente adottato risulta insufficiente. Ma del cambiamento che avviene parleremo più avanti.

Dunque, ritornando alla figura di Carlo Enrico Rava, si può tranquillamente affermare che tra la generazione dei giovani architetti razionalisti, impegnata nell'elaborazione teorica dei nuovi modelli abitativi, è proprio l'architetto comasco ad avviare un primo dibattito critico sulle moderne tendenze dell'architettura contemporanea e coloniale italiana.

Scrivo, a tal proposito, nel 1931 all'interno della rubrica *Specchio del Razionalismo* due articoli intitolati *Di una architettura coloniale moderna* in cui sottolinea la profonda traccia lasciata dal dominio dell'antica Roma nell'Africa del Nord, che «[...] ha un duplice aspetto, si può, cioè, scindere in due parti distinte: una parte morta ormai, che ha un interesse ed un valore puramente

archeologico-turistici [...] ed è rappresentata dalle rovine monumentali; ed una parte tuttora viva, o, per dir meglio, rivissuta nelle case arabe, le quali hanno ereditata la razionalissima pianta classica dell'antica casa romana, e, dal cortile centrale di essa, hanno derivato il patio, attorno al quale identicamente distribuiscono le loro stanze; [...]. In tale prodigiosa sopravvivenza si è perpetuata la vera tradizione di Roma, l'impronta viva del suo dominio, e ad essa dobbiamo logicamente innestare la nuova nostra architettura coloniale»⁹.

Individuando così, tre aspetti fondamentali dell'originaria architettura libica: «la diretta derivazione romana che si rivela nelle piante delle case, pianta che risulta tuttora la più razionale in colonia; la composizione generale delle masse, semplici forme geometriche prive di qualsiasi ornamento ma alternate in un sapientissimo gioco di piani e di volumi, che la armonizza singolarmente, tanto col paesaggio africano, quanto col nostro gusto più moderno ed attuale; ed infine, la sensibilissima intonazione mediterranea, che la apparenta nel modo più evidente a tutte le architetture di origine mediterranea»¹⁰.

All'interno di questo dibattito Giovanni Pellegrini precisa e porta a maturazione l'elaborazione "ideologica" del tipo abitativo, pubblicando cinque mesi dopo la presa di Addis Abeba il "Manifesto dell'architettura coloniale". Il documento riflette l'obiettivo comune degli architetti moderni di dar vita in colonia a un movimento per un'architettura specifica, radicalmente aggiornata, i cui principi funzionali devono essere tuttavia subordinati alla esigenze del contesto locale. Condividendo, in linea di principio, le critiche di Rava verso il classicismo monumentale dell'edilizia libica

degli anni precedenti, Pellegrini si discosta dai consolidati dogmatismi del razionalismo, al fine di operare un tentativo di mediazione, in una sorta di "terza via", tra la tradizione costruttiva autoctona e la poetica del moderno. Il recupero della cultura indigena sostenuto da Pellegrini, in quanto espressione di valori sociali fondamentali, è parte essenziale di questo percorso evolutivo.

Tuttavia, è Luigi Piccinato che porta a maturazione l'elaborazione moderna dell'abitazione "mediterranea". Il prototipo di casa coloniale presentato nel 1933 alla V Triennale di Milano è la traduzione flagrante dei suoi enunciati: muri continui nel lato esposto a Sud, un patio centrale chiuso da pareti vetrate. La casa coloniale rivela, in tutta la sua forza espressiva, la funzione di "edificio-manifesto", autentica icona della modernità.

Lo stesso Piccinato ritorna a trattare del problema dell'abitazione coloniale nel 1936 quando sulla rivista «Domus» scriverà alcuni articoli dal titolo *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*. A questi tre interventi si affiancano altrettanti contributi di Carlo Enrico Rava dal titolo *Costruire in colonia*.

Piccinato ribadisce sostanzialmente quanto detto da Rava nel '29 e nel '31, ampliando la sua indagine ai modelli abitativi delle zone tropicali. A maggio scrive: «Dalla architettura locale, dal clima, dai materiali e dai sistemi costruttivi locali, pochissimi furono i veri insegnamenti utili raccolti dai colonizzatori. Eppure era proprio lì che si sarebbe dovuto partire: la casa avrebbe dovuto essere organizzata proprio in ragione del clima, in ragione del sistema di vita, in ragione dei materiali edilizi. [...] L'Italia sta creando ora la sua compagine coloniale; può dunque fare molto meglio di quanto gli

altri popoli hanno fatto, evitando gli errori e raccogliendo moltissimi necessari insegnamenti che agli altri sono costati carissimi. Approfittiamone»¹¹.

Fa riferimento a due tipi edilizi dell'Africa settentrionale che, a suo avviso meritano attenzione. Il primo è: «[...]la piccola e modesta casa all'araba, distribuita su di un sol piano o al massimo, su due e disposta tutta intorno ad un cortiletto a portico che ne rappresenta il cuore. Si accede dalla strada attraverso un ambiente di ingresso sfalsato a baionetta rispetto agli altri ambienti in modo che dalla via, anche se la porta deve restare aperta, non si può mai gettare lo sguardo indiscreto nel cortile, vero centro intimo dell'abitazione. Il cortile è anche il disimpegno di tutti gli ambienti (non manca mai la grande stanza di ricevimento), i quali da esso prendono aria e luce aprendovisi largamente. Nel cortile si svolge la vita della famiglia: vi si gode il fresco nelle ore serali e vi si mangia; nel pomeriggio e al mattino le donne vi lavorano sedute per terra su tappeti e stuoie. Le pareti vengono di frequente dipinte di un bei colore verderame, di azzurro indaco, di cobalto chiaro in modo da riverberare una luce riposante e piacevole agli occhi affaticati dal gran sole esterno. Il pavimento è di regola rivestito di ceramiche più o meno ricche, e non manca mai la pianta di gelsomino rampicante»¹².

Facilmente, leggendo questo articolo, ritorna alla mente il progetto di Carlo Enrico Rava per il Padiglione Eritrea-Somalia presentato alla Fiera di Tripoli del 1934. Con la sua struttura di forma rettangolare a due piani, raccolta attorno ad un ampio patio dove si affacciano e prendono luce ed aria gli ambienti espositivi del Museo etnografico delle due colonie che il padiglione ospita. Ed ancora per i colori, oltre che per

le forme, vi è analogia: l'azzurro, il verde, il bianco delle maioliche ed il rosso della terra d'Africa.

Il primo articolo di Piccinato si conclude con l'accento alla latinità e mediterraneità di cui ci siamo già occupati: «La modesta casa araba, riportandoci al concetto della abitazione latina con la sua vita raccolta intorno al cortile, ci mostra una logica, economica e mediterranea soluzione della casa ad alloggio singolo adattissima ai climi dell'Africa settentrionale»¹³.

Il secondo modello di abitazione cui Piccinato fa riferimento è quello a più piani, sempre caratterizzato da porticati e logge necessarie per porre zone d'ombra e di calma tra la casa e la strada. Egli ci mostra la forma più modesta con il portico e la loggia «rappresentati da una fila di "ritti" che sorreggono un semplice tetto alla "tunisina" composto da travicelli sorreggenti foglie di palma, coperte alla loro volta da uno strato di argilla»¹⁴, e quella più ricca «con mensole a guisa di "pulvini", con balaustre in legno tornito, con soffitti cassettonati e dipinti»¹⁵.

Per gli alloggi a piani sovrapposti l'architetto individua nella «costruzione a divisione orizzontale in corpi di fabbrica lineari a costruzione aperta»¹⁶ la soluzione migliore. Qui «ogni alloggio è disposto su due piani e possiede un grandissimo ambiente di soggiorno a doppia altezza protetto da una grande loggia porticata. I corridoi sono ridotti ad un brevissimo tronco nel piano inferiore corrispondente ai servizi, mentre le camere da letto (collocate appunto sopra ai servizi) sono servite da una loggia pensile che si affaccia sul salone di soggiorno e vi comunica per mezzo di una scala. Ogni alloggio insomma rappresenta come una piccola villa accostata e sovrapposta ad altre»¹⁷.

L'articolo continua mostrando esempi di alloggi per climi tropicali e subtropicali che si identificano nel bungalow e nella casa collocata in parte o tutta su palafitte. Per queste la veranda è l'elemento più significativo e caratteristico rispondente alle esigenze di clima e di vita. Una rielaborazione del modello del bungalow, con veranda e motivi tratti dal vernacolo locale, si ritrova nella Casa del fascio a Vittorio d'Africa che Carlo Enrico Rava costruisce nel 1935.

Nel terzo ed ultimo articolo Piccinato indaga le opportunità di utilizzo delle progredite tecniche di costruzione per questo particolare tipo di abitazione che è la casa coloniale. L'architetto consiglia prudenza poiché adoperare i nuovi materiali può significare ingenti costi di trasporto e consiglia di studiare e perfezionare l'uso dei sistemi edilizi locali, come ad esempio, «il muro di pietrame semisquadrato disposto a corsi regolari spianati e rinzeppati con materiale più minuto, legati con malta poverissima di calce o addirittura fatta con fango, [...] sistema più economico e più in uso»¹⁸.

Qualche anno più tardi, nel 1940, alla Triennale di Milano è allestita una sezione che si occupa di attrezzatura coloniale, ossia di ciò che va dall'abitazione agli arredi alle suppellettili e agli oggetti d'uso personali adeguati alla vita in colonia. A curarne la preparazione e l'allestimento è Carlo Enrico Rava.

Il proposito della mostra, come l'architetto dichiara, è quello di proporre, a chi si reca nelle terre d'oltremare, forniture di ottima qualità rispondenti alle esigenze di una vita di movimento, tipica dell'Africa.

Quindi vengono proposti «mobili singoli, nel senso di

«tipi» componibili e scomponibili, in maniera che, dal loro accostamento in diversi modi, nasca la possibilità di vari usi e destinazioni; mobili pieghevoli, riducibili a piccolo spazio, di facile e rapido imballaggio, [...]; mobili specialmente studiati (letti isolati, brande sospese); eventualmente, un nuovo tipo di poltrona da riposo»¹⁹; accessori per l'arredamento, come lampade, stuoie, stoviglieria, coperte, stoffe e tappeti; attrezzature per il mangiare e per il viaggio con relativi equipaggiamenti ed equipaggiamenti particolari.

Tutto quanto esposto è pensato come modello per una produzione in serie di altissima classe, che, come espone Rava nel programma allegato alla manifestazione, deve essere controllata e promossa presso le industrie.

Lo stesso architetto, inoltre, descrive l'allestimento degli ambienti della mostra sulle pagine di «Domus»: «ho creduto utile mantenere» dice «la "cornice" in una grande semplicità, [...], più che di un "addobbo", si tratterà di un "modo", il più possibile evidente, chiaro e luminoso, di presentare il contenuto della sezione: un'architettura lineare e fresca, giocata prevalentemente sulla gamma dei bianchi, con qualche zona verde-palma e giallo-limone.[...] la preesistente disposizione degli ambienti ad assi sfalsati, offrendo singolari risorse prospettiche, mi ha dato la possibilità, con l'aiuto anche di schermi e diaframmi disposti in bilanciate asimmetrie, di conseguire una maggiore varietà di effetti, lasciando "scoprirsì" gli ambienti a poco a poco. Anziché rivelarli d'infilata. La generale intonazione chiarissima risulterà, infine, ravvivata, nel primo ambiente, da una grande parete dipinta da Felicita Fray Lusting, parete che farà da sfondo ad una zona rialzata in mattonelle a disegni di colore, le quali rinnoveranno il motivo dei vecchi pavimenti di maiolica, così caratteristici di

tutte le sponde mediterranee; il secondo, da una parete dipinta da Fabio Mauro; il terzo, da una specie di veranda grigliata (avente per fondale il finestrone aperto verso il Parco) la quale servirà a limitare una zona sabbiosa, dove, fra belle piante, troveranno la loro più appropriata cornice gli arredi da carovana e da campo»²⁰.

Ed ancora di attrezzatura coloniale, l'architetto comasco tornerà a scrivere nella rubrica dal titolo *Per la casa e la vita in colonia*, divulgata nei dodici mesi del 1941 sulla rivista «Domus». Si ritrovano tra le pagine scritte, dove si ribadisce l'opportunità della progettazione e della produzione di tutto quel materiale che possa servire ad «una abitazione italiana moderna in Africa»²¹, numerosi modelli di mobili progettati da Rava e da altri architetti, in cui si fa uso di materiali quali la masonite, la faesite, materie plastiche a cui si accostano frequentemente il legno di castagno, di acacia e il frassino. «Contrariamente a quanto accade nel NordAfrica francese a partire dall'inizio del secolo, quando il moresco diventa praticamente lo stile di Stato e la quasi totalità degli edifici sia pubblici che privati è, di conseguenza, arabizzato, nelle colonie italiane si va affermando -malgrado la confusione dei piani- uno stile originale», scrive Giuliano Gresleri²², mentre di diverso parere era qualche anno prima Rava che in più di una occasione critica i progetti proposti dagli italiani. Nel maggio del 1931 a proposito del padiglione italiano realizzato su progetto di Armando Brasini all'Esposizione Coloniale di Parigi, inaugurata proprio in quei giorni scrive: «Così non ci dobbiamo stupire, quando apprendiamo dai giornali che il padiglione dell'Italia [...] sarà costituito da una riproduzione in piccolo della cosiddetta “Basilica di Settimio Severo” a Leptis Magna, riproduzione con la quale l'odierna

architettura italiana darà, di fronte al mondo, una doppia prova, d'impotenza e d'ignoranza, indegne veramente di un popolo civile: impotenza, perché il padiglione italiano,[...], farà supporre, a torto, che l'Italia d'oggi, imperiale e fascista, non sia in grado di trovare in sé stessa la forza per creare una sua architettura coloniale contemporanea; ignoranza, perché immaginare che si possa riprodurre in scala ridotta un edificio concepito in proporzioni maggiori e che solamente in quelle può realizzare la sua bellezza, equivale ad ignorare il significato stesso della parola architettura»²³.

Ed ancora critica il progetto vincitore del concorso per la piazza della Cattedrale di Tripoli, il cui bando è pubblicato nel settembre del 1930 dal Municipio della capitale libica e giudicato nel dicembre dello stesso anno.

Gli architetti e gli ingegneri italiani vengono invitati a presentare progetti relativi a palazzine ad uso di civile abitazione, alla sistemazione dello spazio riservato alla piazza della Cattedrale, e ad una fontana monumentale da porre al centro di suddetta piazza.

La commissione preposta ad esaminare i lavori è presieduta da Alessandro Lessona, sottosegretario di stato delle colonie, e composta da Roberto Parimbene, Enrico Del Debbio, Vincenzo Fasolo e Cipriano Efisio Oppo.

Tale commissione, a causa della confusione di intenti delle proposte dei giovani architetti, aggiudica diversi ex aequo senza esprimere pareri definitivi riguardo una preferenza per il classico o il moderno. Essi distinguono però i progetti in due gruppi: quelli che «avevano mostrato una eccessiva adesione stilistica ai tipi della casa minore mediterranea»²⁴ e quelli

caratterizzati «da una troppo grande aderenza agli stili classici monumentali»²⁵.

Tra gli architetti presenti Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Morandi-Lombardi, Vittorio Morpurgo, Pietro Lombardi (questi ultimi sono gli autori dei progetti selezionati), Colizi-Angelucci-Posani e tanti altri.

La polemica che Rava avvia dalle pagine di «Domus», nell'articolo *Di una architettura coloniale moderna* interessa il progetto di Natale Morandi, vincitore di un exequo, e il giudizio della commissione, per cui «[...] non ci dobbiamo sorprendere che una giuria romana, incaricata di esaminare i progetti presentati ad un concorso per la sistemazione architettonica di una delle maggiori piazze di Tripoli, abbia dichiarato nel suo verdetto, che gli edifici dovevano innanzitutto rammentare e riaffermare in colonia l'impronta stilistica del dominio imperiale di Roma [...], e che sulla base di questa teoria, la quale dimostrava una pari incompetenza, tanto delle caratteristiche naturali e architettoniche della Tripolitania, quanto delle necessita e degli sviluppi dell'architettura moderna, abbia emesso il suo giudizio»²⁶.

Qualche anno più tardi Rava si mostrerà critico anche nei confronti degli uffici tecnici coloniali responsabili di interventi realizzati troppo in fretta e senza gusto, senza modernità, senza spirito monumentale. «Purtroppo, in passato, nei nostri maggiori centri coloniali, abbiamo accumulato numerose volte, specie dal punto di vista urbanistico, molti errori Tripoli, Bengasi, Mogadiscio nei primi anni della nostra occupazione, [...], furono guastate da affrettate costruzioni, ma più ancora dalla mancanza di qualunque visione unitaria dei loro possibili sviluppi edilizi ed urbanistici futuri.»²⁷

Chiede, quindi, che gli uffici tecnici si dotino «di una scelta di giovani architetti volontari, i cui legami professionali in Italia non siano ancora tali da impedir loro di trapiantarsi per qualche anno in colonia»²⁸, e di incaricare architetti di «comprovata competenza» per la redazione di piani o progetti di edifici o gruppi di edifici il cui controllo spetterebbe agli uffici suddetti.

Nell'agosto del 1936 qualche mese dopo l'occupazione di Addis Abeba, ritorna sull'argomento in *Costruire in colonia* dove ribadisce che «Ora, in nessun modo tale competenza si può improvvisare; non basta essere, in Italia, buoni architetti e costruttori, non basta sentirsi sinceramente e vitalmente partecipi di quell'entusiasmo d'espansione coloniale e di conquista africana,[...], non basta cercare di farsi al più presto con lodevole applicazione, una coltura coloniale; condizione prima ed assoluta e d'essere stati abbastanza lungamente in colonia, o di andarvi per studiare- sul posto le esigenze di clima, di natura, di ambiente, esigenze sia "fisiche", se così si può dire, che politiche, sia estetiche che pratiche»²⁹. Probabilmente Rava, commenta in questo modo la lettera scritta a Mussolini, a quel tempo ancora ministro delle colonie, in cui offre le proprie competenze come autore di un «Piano regolatore generale» per i territori dell'impero.

Rava si mostra molto preoccupato per la sorte delle città di Asmara, Addis Abeba, Mogadiscio e le altre soggette «all'impreparazione e all'incopetenza» e tale inquietudine è alla base del suo intervento al I Congresso Nazionale di Urbanistica svoltosi a Roma nell'aprile del 1937.

In questa occasione Rava ha modo di affermare che «Bisogna, perciò, che gli architetti intendano quale sia

il "problema" di costruire in colonia, problema d'italianità, e, allo stesso tempo, d'ambiente, d'attualità e di coltura, di dignità e di potenza; architettura coloniale deve, infatti, significare affermazione imperiale, ma anche ricerca d'ambientazione, fusione di una elaborata modernità con una comprensione acuta ed attenta delle esigenze di clima, di latitudine, di colore»³⁰.

In occasione della Mostra di urbanistica ed edilizia dell'Africa Italiana, promossa dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti ed apertasi nella Galleria di Roma nella primavera del 1938, che l'architetto recensisce sulla rivista «Annali dell'Africa Italiana», dando il suo giudizio sul piano regolatore proposto da Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza per la città di Tripoli e su ciò che è stato fino a quel momento prodotto nelle città imperiali.

Giudica il nuovo piano come un'opera perfettamente riuscita, ma si rammarica che non lo si sia portato a compimento totalmente.

In questa occasione ribadisce il proprio concetto di urbanistica, esposto precedentemente al congresso di urbanistica e a quello nazionale degli architetti tenuto a Napoli nell'ottobre dell'anno precedente, concetto inteso come: «totalitario dell'edilizia in colonia, che solo potrà permettere di realizzare un'affermazione veramente imperiale, considerando come massimo fattore della civiltà conquistatrice e risanatrice, un'urbanistica che non sarebbe più soltanto fusione dell'arte con la scienza, ma altissima espressione dell'"Arte di Governo"»³¹. Un programma questo che la storia ci ha dimostrato non viene portato a compimento se non in pochissime occasioni, ma che per la maggior parte dei casi ha provocato solo dannose trasformazioni.

-
- ¹ L'architettura coloniale italiana è stata oggetto di studio in Italia solo a partire dagli anni Novanta, con la pubblicazione del catalogo della mostra tenutasi a Bologna nel 1993 e curato da Giuliano Gresleri e Pier Giorgio Massaretti (*Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia, ed. Marsilio, 1993).
- ² La Commissione d'arte ed edilizia coloniale presso il Ministero delle colonie fu istituita con regio decreto n.2628 del 18 novembre del 1928.
- ³ L.Goglia. F.Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'impero*, Bari 1981.
- ⁴ M. Rava, *Per una Tripoli più bella*, «L'Avvenire di Tripoli», settembre 1929, p. 1.
- ⁵ C.E. Rava, *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, in : C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma. 1935, p. 66.
- ⁶ C.E. Rava, *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, cit, p. 73.
- ⁷ C.E. Rava, *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, cit, p. 75.
- ⁸ C.E.Rava, *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, cit, pp. 75-76.
- ⁹ C.E. Rava. *Di una architettura coloniale moderna*. «Domus», n. 42, giugno 1931, p. 41.
- ¹⁰ C.E. Rava, *Di una architettura coloniale moderna*, cit., p. 32.
- ¹¹ L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, «Domus», n. 101, maggio 1936, pp. 23-24.
- ¹² L. Piccinato. *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, cit., pp. 22-23.
- ¹³ Ivi, p. 23.
- ¹⁴ L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si. prospetta ai nostri architetti*, «Domus», n. 102, giugno 1936, p.12.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Ivi, p.14.
- ¹⁷ Ivi, p. 13.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ C.E. Rava, *Attrezzatura Coloniale*, «Domus», n. 138, giugno 1939, pp. 69-70.
- ²⁰ C.E. Rava, *Abitare e vivere in colonia*, «Domus», n. 145, , gennaio 1940, pp. 21-23.
- ²¹ C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia*, «Domus», n. 158, febbraio 1941, p.63.
- ²² G. Gresleri, *L'architettura dell'Italia d'oltremare: realtà , finzione, immaginario*, in : G. Gresleri, P.G. Massaretti, *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia 1993, p. 23.
- ²³ C.E.Rava, *Di una architettura coloniale moderna*, «Domus», n. 41, maggio 1931, pp. 39-40.
- ²⁴ *Il concorso per la sistemazione della piazza della Cattedrale a Tripoli*, «Architettura e Arti Decorative», fasc. IX, anno X, maggio 1931, p. 437.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ C.E. Rava, *Di una architettura coloniale moderna*, cit., p.40
- ²⁷ C.E. Rava, *Architettura coloniale*, «Annali d'Africa Italiana», vol. III - IV, 1938, pp. 1292-1293.
- ²⁸ C.E. Rava, *Problemi di architettura coloniale*, «Rassegna Italiana», vol. XLII, maggio 1936, p. 401.
- ²⁹ C.E. Rava, *Costruire in colonia*, <<Domus>>, n. 104, maggio 1936, p. 8.
- ³⁰ C.E. Rava, *Alcuni punti di urbanistica coloniale. Atti del I Congresso razionale di Urbanistica*, Roma 5-7 aprile, vol. I, parte prima, pp. 90-93.
- ³¹ C.E. Rava, *Alcuni punti di urbanistica coloniale. Atti del I Congresso Nazionale di Urbanistica*, cit., pp.90-93.

RAVA: I SUOI MULTIFORMI INTERESSI

*Il cinema è un sogno che si
sogna insieme.*

Jean Cocteau

Aldilà dell'impegno nell'architettura realizzata e teorica, e della sua esperienza compiuta nelle terre d'oltremare, Rava era un uomo dai multiformi interessi, con una grande «preparazione umanistica: uno spirito che ha consuetudine con la storiografia artistica, coi problemi perenni della creazione figurativa, senza localizzazioni temporali, che ama quelle sottili manifestazioni di civiltà che sono le illustrazioni antiche dei libri, i bei mobili, le stampe ecc..»¹. Architetto innanzitutto, ma anche viaggiatore ed africanista appassionato, collezionava armi, strumenti ed oggetti di questa terra.

Altrettanto interessante anche se meno conosciuta è poi la sua passione per il cinema e la scenografia cinematografica².

L'amore per la scenografia è percettibile in Rava fin dal suo esordio, «[...] non ripugna né alla visione razionalista ortodossa del primo tempo, né alla sopravvenuta coerente fase mediterranea.»³.

Nel 1937 Rava, nel tentativo di coordinare e regolare la recensione critica della scenografia cinematografica, inizia su «Domus» una rubrica intitolata «La casa nel film».

Una rubrica *figurata*, costituita principalmente da illustrazioni e fotogrammi, accompagnati da un breve commento generico e da più approfondite didascalie.

Questa rubrica offre al lettore un duplice interesse: da un lato la possibilità di un *orientamento* generale e,

quindi, di un criterio di valutazione, su tutta la produzione cinematografica italiana ed estera e dall'altro, la possibilità di ricavare dall'ambientazione dei film, idee interessanti e *suggestive ispirazioni* per l'arredamento della propria casa.

In quegli anni il cinematografo accresce giorno per giorno «un interesse più vasto e totalitario in ogni sfera sociale [...]», così come aumenta «la schiera di coloro i quali considerano il cinematografo non solo come un'opera d'intelligenza, ma anzi come una di quelle che, all'intelligenza, offrono le più vaste possibilità ancora pochissimo sfruttate»⁴.

L'architetto comasco è estremamente chiaro nel sottolineare che alla riuscita di un film «in quanto arte» concorrano moltissimi fattori, ed è altrettanto chiaro nel rimarcare la grande importanza della «cornice scenica», architetture ed interni, nelle quali il film viene girato. Fino ad allora questo aspetto era stato trascurato, e solo con la rinascente e fiorente industria cinematografica italiana di quegli anni stava affermandosi un nuovo ed importantissimo ramo di attività artistiche: la scenografia cinematografica, fatta di architetture sceniche e soprattutto di arredamento ed addobbo degli interni, sulla quale Rava crede utile attirare l'attenzione sia degli architetti che del pubblico. Il più concreto e significativo apporto di questa *giovannissima arte*, scrive Rava, sta nell'aver mostrato l'esistenza di una «realità cinematografica che non è l'esatta riproduzione del vero, bensì una trasposizione di esso, la quale stà, rispetto al vero, press'a poco negli stessi rapporti in cui stà la realtà pittorica rispetto al vero della natura», ed inoltre precisa lo scopo primario del cinema, «opera d'intelligenza e di fantasia», che stà proprio «nella

creazione di questa speciale *realità poetica* che, [...] si potrebbe chiamare il "clima" cinematografico», senza tralasciare che «la cornice scenica, quindi "l'atmosfera" dei film di un dato periodo, rimane anche influenzata dalla realtà esteriore, cioè dai gusti, le mode, gli atteggiamenti intellettuali (che possono essere buoni o cattivi) del momento»⁵.

«Tra pubblico e spettacolo, tra la fittizia vita del film e la vita reale degli uomini, gli scambi, le interferenze, le reciprocità d'influssi sono logiche ed inevitabili»⁶.

Il cinematografo crea, dunque, in un certo qual modo dei «prototipi» ideali cui la vita, a sua volta, aspira ad uniformarsi.

Per Rava bisogna dunque, facilitare lo «scambio di influssi» tra la vita di tutti i giorni ed il cinematografo, poiché gli sembra «uno dei maggiori problemi nella formazione del gusto del nostro tempo»⁷.

Allo stesso modo risponde Gino Damerini, direttore della "Gazzetta di Venezia", ad un'inchiesta della rivista «Film», nell'aprile del 1938:

«Per quanto gli attori siano molto in un film, tuttavia l'architettura, gli studi per i costumi e la creazione dell'ambiente, meritano di essere portati in primo piano, non soltanto per i pregi della fotografia, ma come protagonisti, per mettere il pubblico in contatto mentale più stretto con ciò che, di una pellicola, forma quasi sempre l'essenziale, cioè il "clima": soltanto così creeremo nel pubblico un gusto abbastanza sicuro. Altrimenti lo lasceremo, come è ora, in balia del divismo peggiore».

E dunque se il produttore italiano «[...] "vede" soltanto l'importanza dell'attore, mai o quasi mai, quella del complesso o dell'atmosfera, vale a dire della "cornice

scenica", nell'ambito della quale, [...], egli opera spesso le più tirchie e sconcie economie. È necessario, invece, persuadersi che, nel cinematografo, *si vede tutto*, fino ai minimi e più nascosti particolari, che l'obiettivo sembra cercare apposta, per rivelarli con una sua fredda e crudele, sottile e feroce minuzia.»⁸.

Dopo circa un anno dalla pubblicazione del primo articolo «La casa nel film I», quando ancora, in Italia, l'architettura cinematografica non era un problema di critica e seppure esisteva una «cornice scenica», questa non era affidata ad architetti specializzati, ma a mezzi di fortuna, giunti alla quarta puntata di questa rubrica, Rava può constatare che, la situazione comincia a cambiare, la figura dell'«architetto cinematografico» comincia a delinearsi e che il problema dei rapporti fra architettura e cinema è della massima importanza per il film italiano, è voce comune tra le più importanti riviste che si occupano dell'argomento da *Bianco e Nero*, rivista del Centro Sperimentale, alla rassegna *Cinema*.

La possibilità che gli architetti vengano utilizzati in questi campo con la loro funzione specialistica, (secondo Rava «[...] in un ramo, che per diritto, è di loro competenza.»⁹), comincia a delinearsi. Dunque se la scenografia italiana vanta dei successi, ciò è dovuto al fatto che ad essa «[...] sono arrivati gli architetti: cioè la competenza, la cultura, la serietà [...], e spesso film anche pubblicamente biasimati per la loro troppo palese impostazione speculativa, si sono salvati, per il livello medio della qualità degli interni [...]»¹⁰.

Naturalmente non mancano gli equivoci, poiché avendo attribuito all'architetto una completa funzione di collaboratore cosciente e responsabile anche del più piccolo dettaglio scenografico, si confonde la «regia estetica» con la «regia» del regista, vertice supremo di

una indispensabile gerarchia nella creazione di un film, a cui, però, l'architetto comasco rimprovera «[...] forse appunto perché la scenografia di film, è stata per troppo tempo, affidata a mestieranti senza personalità, sulla cui opera, [...], essi avevano diritto di vita e di morte»¹¹, di mostrare nei confronti dell'intervento innovatore dell'architetto la più grande diffidenza. Essi «[...] non gli ammetto la minima autonomia creativa, quasiché, [...] vedessero in lui un rivale, [...] invece è tanto chiaro che, nella gerarchia della produzione, ogni "specialista" ha il suo posto e compito ben definito [...].»¹².

A tal uopo Rava ritiene opportuno differire coloro che dipendono totalmente dal regista, come gli attori, da coloro che sono collaboratori diretti, come lo sceneggiatore, l'operatore, il compositore di musica, e naturalmente l'architetto e rivendica il diritto di quest'ultimo di potersi pronunciare, sempre in accordo con il regista e in rapporto alle scene da lui create, anche «sull'illuminazione ed il taglio delle inquadrature, essendo evidente che il valore plastico e volumetrico di una architettura cambia a seconda delle luci e dell'angolo visuale»¹³, senza intaccare il lavoro dello sceneggiatore, del regista e dell'operatore, che sono tre figure che unite a quella dell'architetto hanno ragione di qualsiasi motivo estetico - architettonico, senza mai dimenticare che il cinematografo è innanzitutto *opera di collaborazione*.

Ma l'errore più comune è quello di chiamare l'architetto all'ultimo momento e non nel periodo preparatorio del film, che si svolge delle volte, per più mesi prima dell'inizio della lavorazione vera e propria, facendogli fare delle «scene su ordinazione, a un tanto al metro, [...] col risultato inevitabile che quasi sempre

le scene appaiono avulse da tutta quanta l'opera»¹⁴; mentre presa conoscenza della «[...] sceneggiatura, sentite tutte le esigenze del regista circa l'azione, i movimenti di scena, di macchina, di carrello, decisa, sempre in stretto accordo col regista [...] la planimetria di ogni ambiente o gruppo di ambienti, ed il carattere, l'atmosfera delle scene da creare, l'architetto [...] avuta dal produttore l'indicazione precisa del limite di disponibilità finanziaria [...], dovrebbe poter godere dell'indispensabile autonomia creativa cui la sua figura professionale e le sue funzioni nella struttura del film gli danno diritto [...]»¹⁵.

Altro errore sta nella stessa diffidenza da parte degli architetti nei confronti del cinematografo, derivata forse «[...] dalla grande quantità di cattivi o mediocri risultati cui la scenografia dei film italiani aveva dato luogo finora».¹⁶ E come il settore architettura nel cinematografo veniva considerato «fittizio, superficiale, insomma poco serio»,¹⁷ per utilizzare le stesse parole dell'architetto, per cui Rava paragona il "costruire per il cinema" all'attività per l'allestimento di esposizioni e mostre, anch'esse definibili "fittizie" a cui si dedicano tanti architetti, lui compreso, e sottolinea come, invece, le vastissime possibilità di realizzazione del "costruire per il cinema" possa essere un vero e proprio campo sperimentale per il futuro dell'architettura.

Altro argomento di notevole interesse, toccato dalla rubrica, sul cinematografico è offerto dalle notevoli possibilità del «folclore "vivo"» e del «"vero" paesaggio italiano». Dice a tal proposito Giò Ponti «Fra le manifestazioni atte ad una propaganda del Turismo in Italia, non c'è posto per un buon film girato nel quadro delle incredibili case di Positano e Procida? Certo che

ci sarebbe, [...]. Basterebbe "saper vedere", ed il pericolo è che altri veda prima di noi», ed ancora Ugo Ojetti, sembra echeggiare la domanda di Ponti «Perché non si fanno in Italia filmetti di propaganda turistica? Si aspetta che vengano Americani o Tedeschi a girare una pellicola a Pompei o a Ercolano, o sul Palatino o a San Marco a Venezia?». Ed aggiunge: «Verranno, verranno». Conclude Rava: «Ahimè sì, è probabile che finiranno a venire [...]»¹⁸.

Rava prosegue la polemica negli articoli successive introducendo il concetto di «autarchia spirituale», che la produzione italiana può conseguire solo attingendo dalle principali fonti del «[...] nostro immenso patrimonio culturale, passato e presente, patrimonio tanto vasto e ricco, che gli stranieri prima di noi, anche nel settore cinematografico, hanno pensato di attingervi, e se ne sono saputi magnificamente servire.»¹⁹

Ed in quella che Rava aveva definito la "lezione di Venezia" in occasione dell'ultimo Festival-Cinematografico-Internazionale del 1938, l'architetto mette in risalto le due cose principali che i migliori film stranieri presentati in quella data, ci potessero insegnare: «1° [...] la collaborazione di grandi nomi extra-cinematografici (scrittori, compositori di musica, pittori, architetti, di fama europea), mentre in Italia, salvo rare eccezioni, siamo lungi da un'effettiva partecipazione degli esponenti più rappresentativi del pensiero, dell'arte e particolarmente dell'architettura, alla produzione filmistica; 2° che nella cornice architettonica, scenica e decorativa di taluni film esteri, tutti gli elementi, gli spunti, le ispirazioni di cui si era giovati con superiore intelligenza, erano, tanto gli antichi come i moderni, essenzialmente, tipicamente, squisitamente italiani, desunti dalla nostra

più autentica tradizione, seppur interpretati con attualissima sensibilità.».²⁰

L'*autarchia dello spirito*, consiste, dunque, «nel rifarsi ad un'ispirazione che sia veramente, profondamente, intrinsecamente nazionale, nel valorizzare l'inesauribile patrimonio della nostra stirpe; [...] strappare agli stranieri lo sfruttamento di ciò che è spiritualmente nostro, e dimostrare come gli italiani sappiano essere i soli assertori e continuatori di una loro millenaria tradizione di supremazia dello spirito».²¹ Il cinematografo potrebbe divenire, infatti, «per la sua caratteristica di una rapida ed universale diffusione, [...] il vero "ambasciatore", dell'intelligenza italiana nel mondo, il grande divulgatore dei valori spirituali conseguiti e riaffermati dalla nostra razza nel clima dell'Impero».²²

Torniamo, ora, ad un delicatissimo argomento, l'arredamento vero, della quotidiana vita degli uomini, che può prendere spunto da quello fittizio dei film, e all'importanza del "particolare". Più che di arredamento parlerei di *architettura d'interni*, «è qui che il trepido adoratore delle belle e inutili cose antiche trova modo di assecondare il suo gusto.»²³.

«Queste *architetture interne* entrano in noi mosse da una vitalità complessa, ma quasi sempre detta con un linguaggio di forme volutamente *protocolлари*; ed è nel modo di pilotaggio di questo *apparente* conformismo, che stà la chiave dell'autenticità dell'opera di Rava. Espressione della *conoscenza* estetica di un mondo accettato, e insieme liberato, in bellezza, tanto dalla rievocazione nostalgica quanto dalla fede in un magico tetragramma tecnico [...], mondo espresso attraverso le classiche forme che i secoli ci hanno insegnato come

quelle dell'architettura per antonomasia, ma che per soggettive modulazioni e sottili, continui slittamenti fuori dai *canoni* e dagli spiriti che le hanno originate [...] designa una direzione del gusto ben attuale»²⁴.

Molte case per Rava, «partite da eccellenti premesse, sfociano più o meno inaspettatamente, in risultati infelici, e questo per due principali ordini di ragioni: il primo è che l'architetto cui è stato affidato il lavoro, sia un ottimo costruttore ma un mediocre arredatore, [...]; l'altro caso, molto comune, ahimè, si verifica quando il committente creda possa bastare che l'opera dell'architetto si limiti appunto alla costruzione o al solo inquadramento della decorazione o dell'addobbo, ma per tutto il resto è convinto di poter fare da sé [...] attribuendo a se stessi del "gusto" [...]"²⁵. Allo stesso modo in un quadro scenico di un film, basta «un minimo dettaglio stonato, per guastare tutto l'effetto d'insieme [...]"²⁶.

La natura e l'indole di Rava tendono ad una "classicità" intesa «non nel senso stilistico, bensì in quello etimologico del termine, quale sinonimo, cioè, d'equilibrio e di misura»²⁷ tra antico e moderno, l'architetto mira alla soluzione "aristocratica" e "raffinata", ma la sua voce, come abbiamo più volte ricordato, risulta attualissima. Basta osservare la preferenza dell'architetto, per gli ambiente calibrati, dove gli spazi risultano bene definiti e di stretto rigore geometrico. Rava predilige la *parete divisoria*, si diverte a giocare con essa, alleggerendola e svuotandola con molte foratura, «[...] per trarre da essa il necessario senso del limite: limite insieme razionale e sorgivo della fantasia.»²⁸. Una fantasia che lo riporta al *momento scenografico* riscontrabile «[...] quando nella parete a stucco [...] apre strane prospettive irreali, ottenute con

pannelli di ingrandimenti fotografici; ovvero sulle quali colloca lastre di specchi antichi; ovvero tendaggi simulanti talvolta il sipario di teatro. Il momento scenografico, di una sottile scenografia -magica-scopertissimo nella sistemazione dei giardini pensili[...].»²⁹. «Di fatto caratteristica dell'opera di Rava è la coesistenza di una concezione architettonica sempre rigorosamente *coerente ed unitaria* con la libertà della creazione fantastica. E giustamente è stato detto che in ciò si identifica proprio uno stile di Rava, riconoscibile in tutte le sue opere, e non meno vivo né meno attuale in quelle che prescindono da qualsiasi riferimento al passato, che in quelle nelle quali egli largamente si giova di elementi antichi, inseriti nella composizione con spirito di modernissima indipendenza»³⁰.

Inoltre l'architettura d'interni di Rava è *sottilmente cromatica*, «[...] fa appello suadentemente e insistentemente al colore: giocando [...] sugli accordi, sulla tonalità, sulle sfumature.»³¹. Ama gli stucchi e le sottili profilature di esso, unitamente agli accesi colori dei mobili e degli arredi.

«Atmosfera, magica, personalissima: ricordo, forse, talvolta, di ritmi antichi rivissuti con mordente modernissimo.»³².

Nel trattare questo argomento introduce il concetto dell'estetica del «bianco», e di tutti gli effetti del bianco su fondi scuri o neri, che, «di indiscutibile origine fotografica, stà esercitando un evidente influsso su molta decorazione d'oggi [...] basate, appunto, sul *bianco e nero*, con tutti i passaggi, le trasparenze, i "semitoni" che esistono fra questi due poli opposti».

La *fotografia nuova*, come innovativo mezzo espressivo per la scenografia, un *grafismo nuovo*, un modo diverso d'intendere l'elemento-fotografia nella decorazione

muraria, pareti e soffitti, secondo un principio già tentato dagli americani col cosiddetto *photomural*, che altro non era che un rinnovamento delle antiche ed italianissime carte di tappezzeria a paesaggio panoramico. Intesa in tal senso la fotografia può «aprire prospettive inaspettate su un mondo fantastico (il quale sembra vivere accanto a quello reale senza che ce ne accorgessimo), ed offre la possibilità di avvicinare quella parte di mistero, di irreale, di inespresso che è in margine alla coscienza umana»³³.

Non bisogna, poi, dimenticare la passione di Rava per le citate *belle e inutili cose antiche*, ed in particolare per il mobile antico, che «[...] non si sovrappone all'ambiente come testimonianza arcaica o richiamo archeologico: ma s'intona all'ambiente elevandone il carattere.»³⁴, così come gli oggetti preziosi, ricchi di storia e di gusto, che Rava inserisce nella composizione dei suoi ambienti.

Ricordiamo esempi di modernissime sedie e tavolinetti di Rava che ricordano «[...] alcune specie di fenicotteri, o ragni dalle gambe lunghissime [...]: sedie nervose, lendinose, di acutissima invenzione surrealistica per gli schienali dagli intrecci quasi stellari.»³⁵, ed ancora le arditissime consoles «[...] a ellisse, a parabola da teorema di matematica superiore [...].»³⁶.

Ogni creazione di Rava è caratterizzato da un suo particolare "modo" o "stile", che può piacere o meno, ma che sicuramente denota una "personalità" riconoscibile.

Dunque si può rilevare che, «L'impegno di Rava sia stato sempre aldilà da ogni polemica contingente, quello di uscire dal tempo in bellezza e senza clamori»³⁷. Ed in ciò spesso è stato riconosciuto «il suo limite [...] forse inconscio, così come sovente è inconscia la polemica, più

o meno segreta di ogni autentico artista con il suo tempo»³⁸.

¹ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, «Prospettive» n. 7, 1954, p. 8.

² La passione per il cinema e la scenografia cinematografica trova applicazione nella realizzazione di alcune scenografie di film della fine degli anni trenta: "Jeanne Dorè", "Gli ultimi giorni di Pompeo", "L'argine", "Inventiamo l'amore".

³ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, cit., p. 16.

⁴ C.E. Rava, *La casa nel film I*, «Domus», n. 119, novembre 1937, p. 30.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ C.E. Rava, *Architettura e arredamento cinematografico quali elementi formativi del gusto delle masse*, «Bianco e Nero», Roma, ottobre 1937.

⁷ C.E. Rava, *La casa nel film I*, cit., p. 32.

⁸ C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film II*, «Rassegna d'architettura», febbraio 1939, p. 48.

⁹ C.E. Rava, *La casa nel film IV*, «Domus», n.125, maggio 1938, p. 49.

¹⁰ Da C. Malatesta, *Appunti sulla scenografia*, «Giornale dello spettacolo», Roma, 15 novembre 1938, ora in C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film II*, «Rassegna d'architettura», febbraio 1939, p. 46.

¹¹ C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film II*, cit., pp. 48-49.

¹² *Ibid.*

¹³ C.E. Rava, *La casa nel film IV*, cit., p. 51

¹⁴ Ivi, p. 66.

¹⁵ C.E. Rava, *La casa nel film IV*, cit., p. 52.

¹⁶ C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film II*, cit., p. 51.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ C.E. Rava, *La casa nel film III*, «Domus», n. 123, marzo 1938, p. 59.

¹⁹ C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film II*, cit., p.50.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, cit., p. 16.

²⁴ Da C. Mollino, *Arredamenti di Rava*, prefazione, ora in «Prospettive» n. 5, A.M.C., *Carattere di un arredamento*, p. 41.

²⁵ C.E. Rava, *La casa nel film II*, «Domus», n. 121, gennaio 1938, p. 38.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Da C. Mollino, *Arredamenti di Rava*, cit., p. 41.

²⁸ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, cit., p.17.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A.M.C., *Particolari di un arredamento. Casa G. a Milano*, «Prospettive» n. 8, 1954, p. 57.

³¹ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, cit., p. 17.

³² *Ibid.*

³³ C.E. Rava, *Della fotografia come elemento fantastico (in margine ad "Architettura e Cinematografo")*, «Domus», n.143, novembre 1939, p. 39.

³⁴ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, cit., p. 18.

³⁵ S. Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, cit., p. 20.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Da C. Mollino, *Arredamenti di Rava*, cit., p. 41.

³⁸ *Ivi*, p. 43.

CASA SOLARI

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava**
e Sebastiano Larco

Data: 1925-26¹

Luogo: **Santa Margherita**
ligure (Liguria)



Figura 1 Casa Solari: il progetto

Carlo Enrico Rava esordisce a Santa Margherita Ligure, tra il 1925 ed il 26, con la *Casa Solari* dove, come scrive lo stesso architetto, «alla razionalità delle forme si sovrappone ancora qualche superficiale residuo decorativo»².

Costruzione alquanto lontana dagli interventi del razionalismo più puro, si distingue per «l'elegante volumetria neoclassica»³ e per il disegno delle superfici

«risolte in un pittoricismo insistito e rilevato da solitari elementi decorativi nella grande fascia scura frontale»⁴.

La pianta non dimostra alcuna ricerca nella distribuzione degli ambienti, a differenza della facciata che si presenta in una chiara composizione architettonica.

«Il rapporto tra i due piani inferiori triti e compositi e la nudità alta del piano superiore, risolve efficacemente il difficile problema estetico della casetta a molte finestre»⁵.

E' stato, inoltre, evidenziato che in quest'opera il compagno dei 7 ha voluto accostarsi ai «caratteri genuini che si accordano così bene al panorama di quelle rive»⁶, ed anche nelle colorazioni emerge la volontà di adeguarsi al gusto locale adottando il rosso mattone per la parte basamentale e

la fascia del piano signorile, mentre il bianco contorna le aperture e la restante parte della palazzina.



Figura 2 Casa Solari
(i cancelli non appartengono alla casa)

Tant'è che a parte i piloni dell'ammezzato che «potevano essere diversi e non rammentare troppo le superfici ondulate del padiglione austriaco all'Esposizione di Parigi del 1925, [...] la palazzina è moderna e abbastanza italiana»⁷.

² C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma 1935, *Premessa*.

³ S.S. Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, «Prospettive», n.7, 1954, p.10.

⁴ *Ibid.*

⁵ M. Piacentini, *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco*, «Architettura ed Arti Decorative», luglio 1928, fascicolo XI.

⁶ G. Ponti, *Due costruzioni in riviera*, «Domus», n.5, maggio 1929, p. 11.

⁷ M. Piacentini, *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco*, cit., p.10.

¹ Tale data è stata ricavata dalla premessa, *Nove anni di architettura vissuta*, scritta dallo stesso Rava; mentre S.S. Ludovici in *Coerenza umanistica di un architetto*, «Prospettive», n.7 del 1954 fa risalire l'opera al 1926-27 e M. Piacentini in *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco*, «Architettura ed Arti Decorative» del luglio 1928, riporta come data il 1928.

PROGETTO DI UN PALAZZO PER UFFICI

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco**

Data: **1927**



Figura 1 Palazzo per uffici: il progetto

Da maggio ad ottobre del 1927, si svolge a Monza la III Biennale di Arti Decorative, è qui che il Gruppo 7 ottiene la sua prima vittoria, che gli permette di esporre progetti e plastici, a divulgazione delle proprie idee.

Gli architetti Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco presentano un *Progetto per un palazzo d'uffici*, come espressione

del sorto razionalismo italiano che guarda alle esperienze Tedesche, Austriache, Olandesi e Scandinave, assumendone lo spirito innovatore, ma distanziandosene in quanto forte, secondo quanto i sette scrivono nella presentazione del Gruppo, la diversità di clima, di tradizione storica e di paesaggio.

E' evidente, tuttavia l'enorme influenza che sul progetto di Rava e Larco, ha esercitato la produzione di Gropius e di Mies Van der Rohe: la spiccata verticalità dell'edificio evidenzia l'enorme potenzialità del nuovo materiale ed inoltre, il vuoto delle superfici vetrate prevale sul pieno delle murature, col chiaro intento di mostrare lo scheletro costruttivo in cemento armato, che viene ad essere utilizzato nella sua veste espressiva, spoglio di ogni falsa struttura sovrapposta.

PROGETTO PER UNA SEDE DI GIORNALE

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco**

Data: **1927**

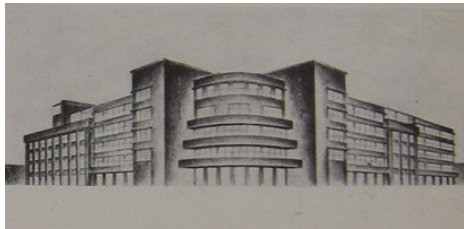


Figura 1 Sede di un giornale: il progetto.

Alla Biennale di Monza del 1927, il *Gruppo 7*, espone progetti e plastici, a divulgazione delle proprie idee.

Tra questi, il progetto per una *Sede di Giornale*, che rappresenta per Rava e Larco, la prima realizzazione nell'ambito dell'architettura

razionale. Gli architetti costruiscono e pensano «un edificio colle sue parti corrispondenti esattamente ai suoi bisogni, senza che debba a priori fissarsi un tipo di facciata, una linea, un'asse di simmetria»¹.

La planimetria sembra,

infatti, nascere spontaneamente nella piena rispondenza delle forme alla funzione.

Si articola in due bracci, uno riservato alla stampa, l'altro alla direzione del giornale, raccordati da una sorta di "cerniera": l'ingresso, che si pronuncia come punto avanzato e bipartisce immediatamente il pubblico nell' "ala rumorosa" dove si compone, si stampa o in quella "silenziosa" dove si scrive, si dirige,.

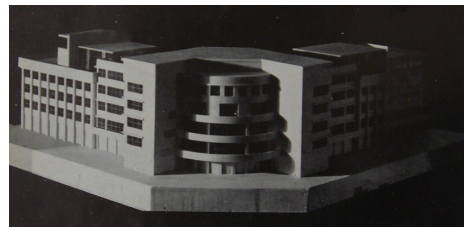


Figura 2 Sede di un giornale: il plastico-veduta frontale.

Lo schema nel suo insieme si presenta rigido e forzatamente geometrico, ma «in linea teorica l'architetto si preoccupa di salvare al cemento le possibilità monumentali [...]. O meglio si preoccupa di preconstituire



Figura 3 Sede di un giornale: il plastico-veduta posteriore.

l'estetica del cemento armato [...]»², evidenziando le sue enormi capacità costruttive, esaltate dalla prevalenza delle superfici vetrate su quelle piene e dai forti aggetti della struttura che propone pilastri sottili e una accentuata stratificazione orizzontale, «[...] prova altresì della premura in Rava di salvare la "soggettività" cioè la bellezza dell'architettura.»³.

¹ Da G. Rosso, *Alcune affermazioni del Gruppo «7» di Milano*, ora in M. Cennamo, *Materiali dell'analisi dell'architettura Italiana. I Esposizione di Architettura Razionale*, Napoli 1927, p.75.

² S.S. Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, «Prospettive», n.7, 1954, p.12.

³ *Ibid.*

**PALAZZO DELL'ISTITUTO
COLONIALE ALLA FIERA
CAMPIONARIA DI MILANO**

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1927-28**

Luogo: **Milano**

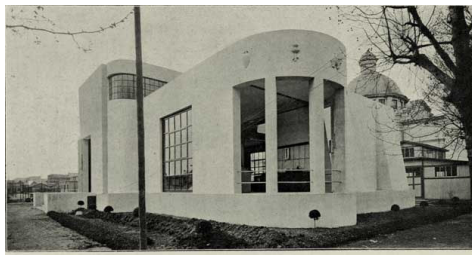


Figura 1 Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano: veduta esterna.

L'edificio è il risultato del Concorso per il progetto di un Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano, che gli architetti Rava e vincono nel 1927.

Concluso nell'aprile del 1928 il palazzo, voluto dall'Istituto coloniale Fascista, è inaugurato alla presenza del re.

Esso, destinato ad ospitare per l'intero anno l'esposizione permanente dei prodotti e manufatti delle colonie, avrebbe



Figura 2 Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano: veduta esterna.

dovuto costituire negli anni successivi la prima camera di commercio italo-coloniale¹.

Questo progetto segna l'inizio del rapporto di Rava con le colonie che vedremo in seguito darà frutti molto interessanti.



Figura 3 Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano: scala della direzione.

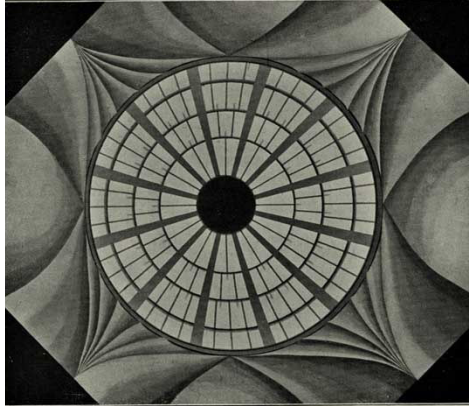


Figura 4 Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano: cupola della sala centrale.

Esso è giudicato da Gaetano Minnucci sulla rivista «L'Architettura Italiana» nel settembre del 1927, come la proposta più innovatrice tra quelle presentate al concorso.



Figura 5 Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano: interni

Egli vi percepisce un'evidente influenza straniera nell'adozione di un'architettura semplice, chiara, in cui si abbia il «trionfo delle linee e delle masse sull'aneddoto architettonico-

decorativo»², caratteri distintivi dell'esperienza architettonica che si sta compiendo a livello internazionale.

«E' sodo, nitido e schematico. [...] E' coloniale senza essere, né arabo, né turco»³.



Figura 6 Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano: interni

¹ «In esso dovranno trovare opportuna collocazione sia i prodotti agricoli e manufatti delle Colonie sia una raccolta di fotografie artistiche delle varie regioni e di una serie di riproduzioni fotografiche e in gesso di quanto di più interessante è stato ritrovato negli scavi di Cirene, Leptis Magna ecc.», Red, *Bando di concorso per il Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano*, «Architettura ed Arti Decorative», Luglio 1926, fascicolo II.

² G. Minnucci, *Segni precursori*, «L'architettura Italiana», settembre 1927.

³ M. Piacentini, *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco*, «Architettura ed Arti Decorative», Luglio 1928, fascicolo XI.

**PROGETTO DI CASA ECONOMICA
TIPO SIGINORILE IN SERIE
DI ELEMENTI SINGOLI**

Opera non realizzata

**Autore: Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: 1928

Carlo Enrico Rava, ancora una volta con Sebastiano Larco, affronta il tema della casa minima da produrre in serie di elementi singoli.

Con questo progetto l'architetto traduce quanto scrive nell'aprile dello stesso anno trattando della produzione architettonica che si basa sullo "standard", ed intende dimostrare che la costruzione in serie non implica necessariamente uniformità di soluzioni.

La palazzina qui proposta fornisce il prototipo di costruzione signorile da avere sempre pronta e disposta ad una varietà di composizioni; si sviluppa su due piani con il corpo scala illuminato da una grande vetrata verticale.

Al piano terra un ampio soggiorno si affianca ad una zona pranzo collegata alla cucina; vi è anche la camera per la donna di servizio.

Al piano superiore tre camere da letto si distribuiscono attorno ad un ampio disimpegno su cui apre una stireria e il bagno comune.

Anche gli armadi sono progettati in un numero variabile di elementi uguali, che saranno montati nella costruzione in vari modi, permettendo disposizioni diverse e proporzioni sempre varie.

Tanto al piano terra che in quello superiore gli architetti hanno usato pareti mobili per la divisione dei locali, un'unica lastra a modulo fisso che scorre o si ripiega su se stessa, in maniera che si abbiano ambienti abbastanza grandi.

Al secondo piano trovano posto una veranda ed un balcone le cui finestre

sono costituite da un
unico tipo di telaio
adoperato come elemento
singolo o accoppiato o,
ancora, ripetuto in
grandezze che siano
multipli del modulo
fondamentale.

**PROGETTO DI CASETTE IN
SERIE: BINATE E CONTINUA**

Opera non realizzata

Aurore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1928**

In occasione della Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, tenutasi a Roma nel marzo del 1928, furono illustrate, a titolo esemplificativo, alcune opere eseguite dal movimento razionalista, nonché un insieme di interessanti progetti. In molti scelsero come tema «la casa in serie», che anticipava un problema che avrebbe in seguito polarizzato numerose ricerche. Immaginando il

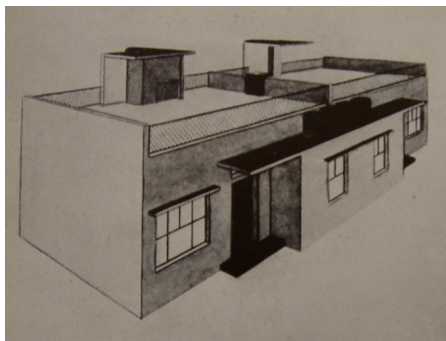


Figura 1 Casette in serie, binate: prospetto anteriore.

«modulo casa» costituito da multipli di elementi-tipo»¹, Rava propone uno *Studio di casette in serie binate* e Larco uno *Studio di casette in serie continua*.

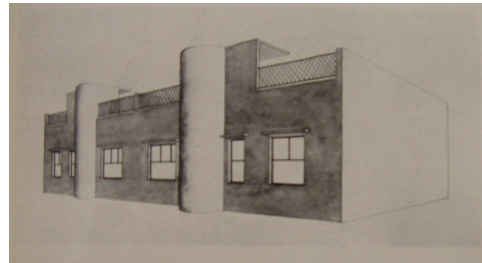


Figura 2 Casette in serie, binate: prospetto posteriore.

I progetti dei due architetti prevedono che questi elementi-tipo, dislocati secondo un ritmo distributivo, costituiscano, con tutte le possibili varietà di edifici a cui possono dar luogo, un complesso urbanistico preciso.

Nel primo caso, *casette in serie binate*, Rava propone un'abitazione che si sviluppa su di un solo piano; la copertura è a terrazzo e vi si accede per mezzo di una scala elicoidale che rompe il ritmo monotono della

composizione rigidamente geometrica. L'accostamento dei nuclei abitativi è speculare; anche in questo caso pannelli mobili (di legno, di celotex o di materiale leggero) suddividono gli ambienti (soggiorno-camera da pranzo, spazio cucina, bagno e camere da letto); le finestre sono singole o doppie ma con lo stesso tipo di telaio che si ripete secondo multipli. Nel secondo caso, *cassette in serie continua*, Larco

disegno delle murature e per la distribuzione degli spazi.

Le piccole abitazioni, anche per questo modello, sono speculari, si distribuiscono su di un unico piano e sono coperte a terrazzo.

¹ Da C.E. Rava, *Tipo e serie*, ora in: C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma 1935, p. 50.

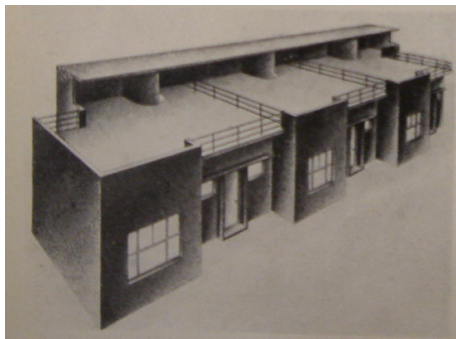


Figura 3 Cassette in serie, continue: prospetto anteriore

propone un modello abitativo economico, il cui svolgimento planimetrico è molto simile al precedente, si modifica solo per qualche piccolo particolare nel

ALBERGO AGLI SCAVI DI LEPTIS MAGNA

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1928¹**

Luogo: **Homs (Libia)**



**Figura 1 Albergo agli scavi di Leptis
Magna: fronte verso il mare.**

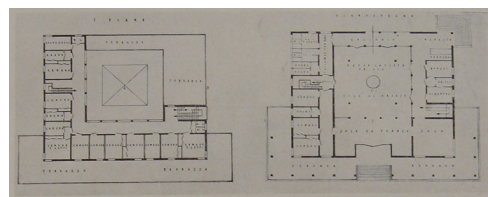
Il progetto per un Albergo agli Scavi di Leptis Magna ad Homs, viene presentato alla I Esposizione Italiana di Architettura Razionale, svoltasi nel marzo del 1928 a Roma, alla quale gli architetti Larco e Rava partecipano insieme al Gruppo 7.

La soluzione proposta si può dire il risultato di quanto Rava abbia "saputo vedere" nelle colonie durante i suoi prolungati soggiorni.

Infatti già nel 1929 scrive: «Non c'è che da aprire gli occhi e "saper

vedere": per la massa generale degli edifici, le case arabe, che sono equilibratissime nel geometrico ed alternate gioco di volumi, [...] offrono innumerevoli modelli cui ispirarsi»², come esatta riproduzione della casa dell'antica Roma.

Scrivo a proposito: «Consideriamo innanzitutto l'impronta lasciata dal dominio dell'antica Roma nelle nostre colonie mediterranee [...]: tale impronta è [...] tuttora viva, o, per dir meglio, rivissuta nelle case arabe, le quali hanno ereditato la razionalissima pianta classica dell'antica casa romana, e dal cortile centrale di essa, hanno derivato un patio, attorno



**Figura 2 Albergo agli scavi di Leptis
Magna: le piante
(nella costruzione l'orientamento
dell'edificio è stato capovolto).**

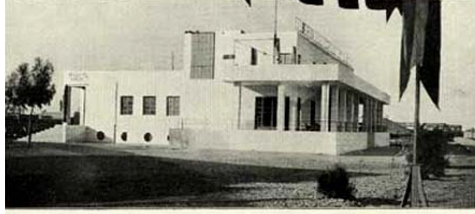


Figura 3 Albergo agli scavi di Leptis Magna: fianco e fronte verso il mare.

al quale, identicamente distribuiscono le loro stanze[...].

In tale prodigiosa sopravvivenza si è perpetuata la vera tradizione di Roma, l'impronta viva e incancellabile del suo dominio, e ad essa dobbiamo logicamente innestare la nostra architettura coloniale [...]»³.

Dunque, il modello assunto è quello "romano", che, tra l'altro, meglio risponde alle esigenze di vita coloniale e al clima torrido dell'Africa.

L'albergo, destinato ad ospitare i visitatori dei vicini scavi di Leptis, ai quali s'intitola, offre nel fronte verso il mare un'ariosa veranda, da cui poter godere della frescura delle ore serali

e notturne, sulla quale affacciano tutte le sale del piano terreno, caratterizzato appunto, da un grande patio centrale. Attorno ad esso si aprono diverse sale destinate, appunto, al gran numero di turisti giunti per visitare gli scavi, e per i quali sono state realizzate una serie di toilette disimpegnate da una galleria vetrata. Al di sopra della veranda si svolge una prima terrazza, mentre una seconda apre verso l'oasi. Sulle terrazze danno tutte le camere del primo piano



Figura 4 Albergo agli scavi di Leptis Magna: veranda verso il mare.



Figura 5 Albergo agli scavi di Leptis Magna: particolare della veranda con terrazza verso il mare.

destinate ai turisti pernottanti, munite di bagno, sono anche combinabili in appartamento. Nel seminterrato sono stati alloggiati il personale e gli impianti necessari all'albergo.

Esternamente l'edificio dichiara l'appartenenza alla tendenza razionalista come si può vedere dalla preferenza per le linee orizzontali, per le vaste coperture a terrazzo, per la semplicità dei piani ed

il geometrico gioco dei volumi.

Ma, riceve una particolare intonazione dalla sua posizione tra il mare e l'oasi e dal colore bianco con cui l'intero edificio è stato intonacato e che ne fa risaltare la massa sul verde delle palme e sull'azzurro del cielo e del golfo, «un carattere sensibilmente marinaro, in una linea che, [...] rammentasse [...] i caratteri di un piroscafo»⁴.

I colori, infine, sono stati riservati ai serramenti, tinteggiati a lacca bruna; alla ringhiera della veranda in arancio vivo e ai tendaggi a striscioni bianco ed arancio verso il mare, arancio e blu verso l'oasi.



Figura 6 Albergo agli scavi di Leptis Magna: fronte verso l'oasi.



Figura 7 Albergo agli scavi di Leptis Magna: la terrazza del primo piano.

Definito da Rava «di un razionalismo purista ed intransigente»⁵, l'albergo suscita giudizi positivi come quello di Plinio Marconi che scrive sulla rivista «Architettura e Arti Decorative»:

«In essa vediamo infatti svolti alcuni postulati dell'estetica cosiddetta razionalista e, aggiungansi, tra i più sani ed accettabili, [...]. Anzitutto quello fondamentale della pura costruttività e funzionalità architettoniche [...] l'unitarietà integrale è evidente e felicemente realizzata mentre detto complesso è rigorosamente utilitario possiede doti di buona composizione di

masse ed armonica dislocazione dei vuoti, i quali essendo di forme e proporzione quanto mai varie, tuttavia sono disposti con equilibrato senso del loro peso da conferire ad ogni parte della costruzione, un omogeneo ed unitario valore plastico. Altri principi dell'estetica razionalista e i loro corollari, applicati dagli autori sono: quello dell'unità, compattezza e continuità della massa(...); quelli della cubicità dei volumi, della perpendicolarità dei piani, della longitudinalità e rettilineità dei profili; quello dell'abbandono di organi costruttivo pleonastici [...]; di elementi pseudo - costruttivi, come cornici, cornicioni, architravi, stipiti, ecc. [...]. E' curioso e sintomatico osservare come dall'obiettiva e benintesa applicazione di idee

moderne sia risultata
un'architettura
completamente ambientata
al paese mediterraneo
[...].»⁶.

¹ La data si riferisce alla stesura del progetto. La costruzione si conclude tre anni più tardi.

² C.E. Rava, *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna*, in: C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma 1935, p. 75.

³ C.E. Rava, *Di un'architettura coloniale moderna*, «Domus», n. 41, maggio 1931, pp. 40-41.

⁴ *Albergo agli scavi di Leptis Magna*, «Domus», n. 44, agosto 1931, p. 21.

⁵ C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta*, Ed. Cremonese, Roma 1935, *Premessa*.

⁶ *Architetture libiche*, «Architettura e Arti decorative», fasc. 13, settembre 1931, p. 682.

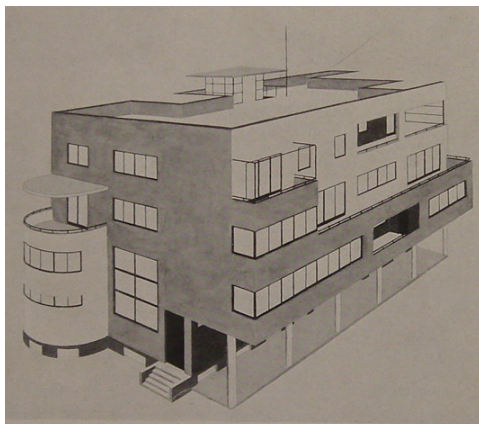
**PROGETTO DI UNA CASA DA
APPARTAMENTI IN MILANO**

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1929**

Luogo: **Piazza Cardinal
Ferrari Milano**



**Figura 1 Una casa di appartamenti a
Milano -il progetto**

L'edificio si eleva per tre piani oltre il piano terreno ed è coperto da una terrazza praticabile.

Il porticato a pilastri nudi di cemento copre l'ingresso, in cui uno scalone comune è illuminato da un cavedio.

E' presente per ogni piano un appartamento e lo svolgimento in pianta di ognuno di essi è sostanzialmente simile: vi è un ingresso, uno studio,

il soggiorno e la sala da pranzo, aperti verso la piazza, le camere da letto, i servizi, la terrazza, la veranda e l'abitazione di servizio con bagno.

Nella facciata principale la parte arretrata è intonacata di bianco, come il bow-window e i pilastri cilindrici del porticato, mentre lo sbalzo della stessa facciata e il lato corto sono di colore grigio.

In arancio chiaro sono il fondo del porticato e gli interni della loggia, in arancio scuro tutti i serramenti.

E' dunque interessante considerare questo progetto quale esponente della tendenza estremistica fin qui eseguita dai due giovani architetti, dove forme rigorosamente geometriche, movimento di volumi con l'apertura di verande e logge, pilotis in cemento armato, lunghe finestre nastro, gronde a tutto

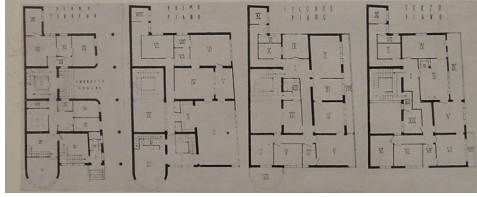


Figura 2 Una casa di appartamenti a Milano -il progetto

sbalzo, ma anche un bow-window che si sviluppa in uno dei lati corti, nonché copertura a terrazzo e colorazioni vivaci delle superfici, rendono chiaramente percepibile la duplice influenza di Le Corbusier e di Gropius, tale architettura è facilmente ascrivibile al "periodo del razionalismo intransigente".

Progetto per la sistemazione della Piazza della Cattedrale a Tripoli

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco**

Data: **1930**

Luogo: **Tripoli (Libia)**

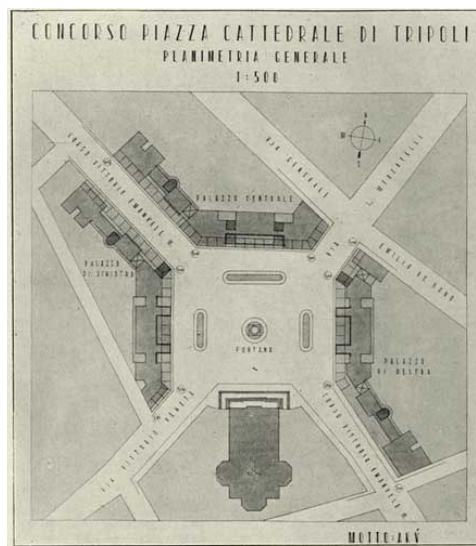


Figura 1 Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli: planimetria generale.

Nel settembre del 1930 il Municipio di Tripoli bandisce un concorso fra gli Architetti e gli Ingegneri Italiani per la sistemazione della Piazza della Cattedrale a Tripoli, in Libia.

Il bando prevede la redazione dei «disegni: a) costruzione dei palazzi ad uso di civile

abitazione a tre piani oltre quello terreno, da eseguirsi ai limiti di piazza Cattedrale e agli imbocchi delle vie adiacenti; b) sistemazione dello spazio riservato a piazza Cattedrale e costruzione di una fontana monumentale da eseguirsi nel centro della stessa piazza»¹. La Commissione giudicatrice, Istituita presso il Ministero delle colonie è composta da Roberto Parimbene, Domenico Bartolini, Enrico Del Debbio, Cipriano

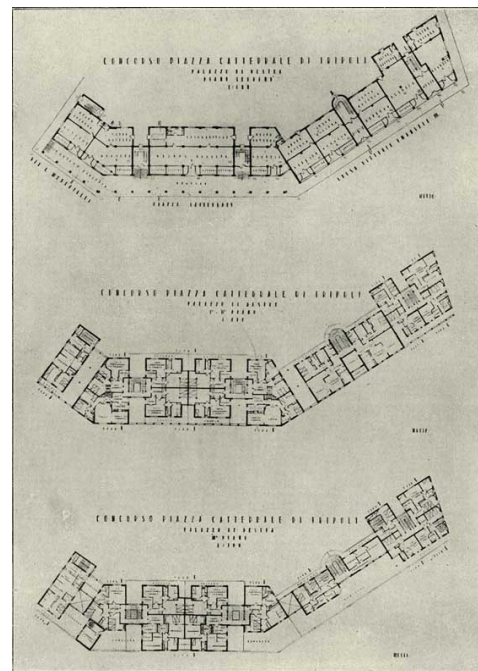


Figura 2 Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli: piante dei vari piani.

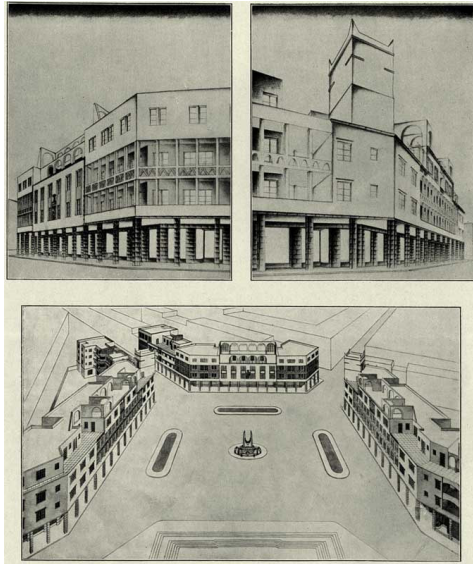


Figura 3 Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli: un palazzo laterale (sopra a sinistra); palazzo centrale (sopra e destra); prospettiva centrale (sotto)..

Efisio Oppo e da Vincenzo Fascio; è presieduta dal sottosegretario di stato delle colonie Alessandro Lessona .

Il bando prevede che i progetti siano improntati al «decoro di una grande città moderna» e che rispondano «oltre che alle caratteristiche edilizie ambientali, a quelle che debbono essere impresse dallo spirito dell'era storica attuale e dal segno tangibile della dominazione italiana»².

I concorrenti, ammonisce il bando, dovranno

«ricercare con senso di modernità quelle forme che valgono più efficacemente a creare "un'architettura coloniale italiana", che dovranno nascere dalla felice fusione dei caratteri architettonici locali con quelli della nostra tradizione artistica»³.

La Commissione decide di non assegnare i premi decretando, invece, un riconoscimento di valore ex-aequo a quattro dei progetti presentati.

Fra questi merita d'essere notato quello redatto dagli architetti

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco: in esso è da rilevarsi anzitutto

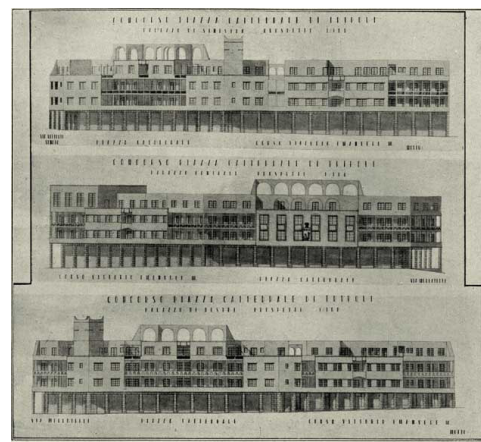


Figura 4 Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli: fronti sulla piazza.

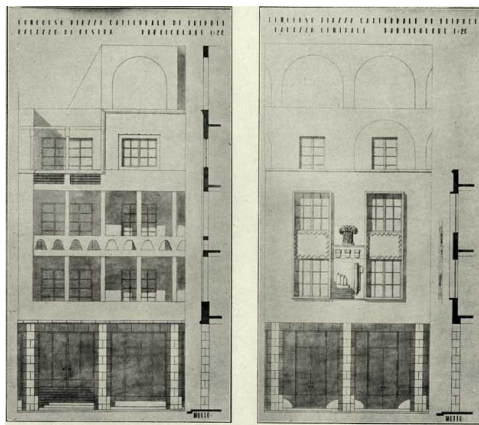


Figura 5 Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli: particolari.

la calma ed equilibrata dislocazione delle masse edilizie, che, pur dipartendosi da elementi di soluzione planimetrica omogenei, a tipo serie, tuttavia risultano nel volume sufficientemente mosse e ben giocate.

L'utilizzazione delle aree coperte è logica e serrata.

I tre edifici ideati intorno alla piazza, a tre e quattro piani fuori terra ospitano appartamenti d'abitazione ai piani superiori, negozi e magazzini al piano terreno: quattro alloggi per piano sono serviti generalmente dalle singole scale, e ciascuno d'essi

risulta ideato con criteri distributivi modernissimi ed è risolto con lodevolissimo accorgimento negli elementi di interdipendenza e disimpegno tra i singoli vani, e nello studio degli accessori di comodo, come ad esempio armadi a muro, ripostigli, impianti igienici diversi.

Prevale il criterio dell'abolizione degli inutili, dispendiosi e antiestetici corridoi, e del mutuo ingranamento delle stanze col minor dispendio di spazio inutilizzabile.

Negli alloggi è nettamente diviso il gruppo di stanze adibite a soggiorno ed a servizio da quello delle camere da letto. Ogni gruppo sbocca nella piccola anticamera-ingresso, unico organo disarticolante l'abitazione.

La cucina è sempre in comunicazione con l'ingresso e con la camera da pranzo, la quale negli

alloggi più spaziosi è in comunicazione con una sala di soggiorno, nei più piccoli è essa stessa soggiorno, vero centro abitato della casa.

La struttura degli edifici è in cemento armato, il che facilita appunto il gioco distributivo degli appartamenti, in funzione delle necessità del clima esigente grande ventilazione e abbondanti zone d'ombra, i progettisti hanno fatto largo uso di terrazze coperte ed alcune di queste sono disposte trasversalmente al corpo di fabbrica, per tutta la profondità, in modo da consentire la formazione di correnti d'aria dall'una all'altra fronte dell'isolato.

Interessante si dimostra la soluzione architettonica degli alzati il cui effetto risulta soprattutto dalla dislocazione dei volumi e dal gioco delle ombre

Esiste ancora qualche crudezza in certi elementi eccessivamente realistici non sufficientemente dominati, lasciati come a loro stessi, ma la razionalità delle forme non è gelida e assoluta, e risulta anche temperata da una fusione non tanto oggettiva quanto sensibilmente astratta con elementi stilistici tripolitani e mediterranei, i quali affiorano nella composizione generica delle masse, nei sobri motivi decorativi delle zone di riposo e delle zone terminali, come nelle transenne di terrazze, nei balconi nei corpi sopraelevati, ecc.

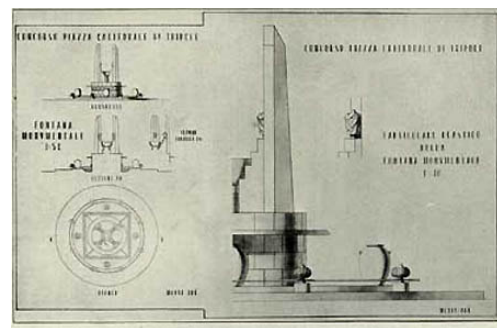


Figura 5 Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli: la fontana monumentale.

Insomma si hanno dal lavoro di Rava e Larco impressioni di sincerità e di finezza non comuni.

Tant'è che questo progetto può essere visto come una prima tappa di quella evoluzione verso forme più «mediterranee» la cui apparizione è estremamente interessante nel razionalismo italiano.

¹ Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli, «Rivista delle colonie italiane», n.9, settembre 1930, pp.815-816.

² Ivi, p.818.

³ Ivi, p.820.

CHIESA DI SUANI-BEN-ADEN

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1930-31**

Luogo: **Suani - Ben Aden
(Tripoli - Libia)**



**Figura 1 Chiesa di Suani- Ben Aden -
veduta anteriore.**

Nel 1927 Carlo Enrico Rava giunge per la prima volta a Tripoli dove il padre, Maurizio Rava, è Segretario Generale della Colonia. Durante questo viaggio l'architetto ha l'opportunità di girare per i territori della Colonia, di conoscere la cultura araba e l'architettura locale che gli rimangono profondamente impresse, tanto da indurlo a ritornarvi diverse volte

per approfondire la storia di queste costruzioni, che ispireranno i suoi progetti nel territorio africano, per le colonie italiane.

In particolare questo piccolo edificio sorge a Suani-ben-Aden, uno dei principali centri di concessioni agricole della Colonia, a 30 km da Tripoli. Nella chiesa si ritrovano particolari dell'architettura della città di Gadames, località particolarmente stimata da Rava, commistionati, per volere degli architetti, al tradizionale schema di pianta della basilica cristiana primitiva.

La fabbrica si presenta in pianta in un'unica aula rettangolare terminante in un'abside e preceduta da un portico, caratteristico dell'architettura indigena libica, a cui si accede attraverso un ingresso ad arco disegnato secondo «[...] quella tipica forma sahariana ottenuta dallo sviluppo di due curve

ribassate al centro e prolungate nell'inclinazione dei piedritti (forma dalla quale deriva uno speciale arco conosciuto col nome di "gadamsino", che, [...] dà alla città un suo carattere inconfondibile) [...]»¹.

L'arco prosegue negli speroni ricurvi che ornano gli ingressi laterali del porticato e che sono anch'essi un particolare locale, così come la "serie di arcatelle" che corona la facciata, il motivo terminale della facciata stessa contenente la campana, i contrafforti conici dell'abside e la volta parabolica che copre la navata.

Nel retro i già citati contrafforti conici si alternano a pareti traforate a motivi geometrici, particolarizzando l'andamento curvo dell'abside, le cui aperture «a mò di grosse transenne»², sono un



Figura 2 Chiesa di Suani- Ben Aden - veduta posteriore.

tipico elemento libico, probabilmente di origine romano-bizantina, passato al Sudan, dove ve ne sarebbero diversi esempi, e ritornato, poi, all'Africa del nord attraverso il Sahara.

La chiesa sorge su una piattaforma in pietra di Azizia e si mostra completamente intonacata di bianco, secondo le tradizioni locali, in contrasto con il cielo azzurro e il verde delle palme africane. Al suo interno presenta una loggia destinata ai fedeli, ricavata sopra il portico, alla quale si accede da una scala appoggiata alla parete sinistra della navata. Anche l'interno della

chiesa è intonacato di bianco assoluto, con il pavimento in pietra di Azizia, mentre l'interno del porticato è in rosa pastello scuro, tipico di molte case e cortili libici, in contrasto con la laccatura verde smeraldo della griglia in legno delle due finestre, sottostanti il portico, e dei serramenti, listati d'ottone della porta centrale.

Questo edificio può assurgersi ad esempio di una felice fusione tra elementi romano-cristiani ed elementi indigeni-africani, una «fusione ispirata dalla stessa evoluzione storica e quindi anche architettonica dell'Africa mediterranea, [...] per creare, una architettura religiosa e coloniale, ma innanzitutto moderna [...]»³.

²² *La nuova chiesa di Suani-Ben-Aden presso Tripoli, «Domus», n. 39, Marzo 1931, p.32.*

³ *Ibid.*

¹ C.E. Rava, *Ai margini del Sahara*, Cappelli, Bologna, 1932, p. 96.

PROGETTO DI UNA CASA PER WEEK-END

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco**

Data: 1931

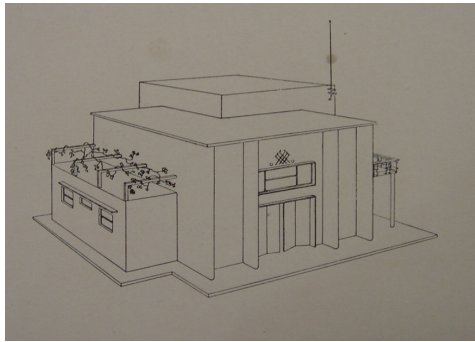


Figura 1 Una casa per week-end prospettiva anteriore.

La palazzina, sviluppata su due piani, nasce dall'incastro di due semplici volumi, quello del grande living-room del pian terreno con quello del gruppo di locali di abitazioni del primo piano.

L'ingresso, sul lato esterno, è sormontato da un trofeo di mazze da golf ed è racchiuso tra setti verticali che sporgono dalla massa muraria, creando un gradevole gioco d'ombre.

Nella parte posteriore

l'abitazione presenta un porticato, sorreggente parte del primo piano e le due terrazze delle camere da letto, mentre lateralmente si sviluppa un corpo di servizio di cui «la linea esterna dell'edificio marca il carattere accessorio»¹, avente ingresso indipendente con all'interno una camera, un bagno e una piccola cucina. Al piano terreno, all'interno del living-room, viene a crearsi grazie al soffitto ribassato e alla presenza dei pilastri che sorreggono il piano superiore, un ampio vano soggiorno con sala pranzo, separato dal resto dell'ambiente da tendaggi.

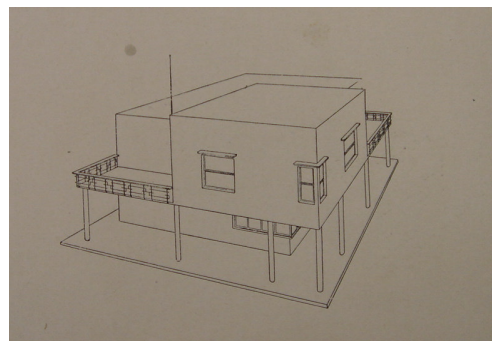


Figura 2 Una casa per week-end prospettiva posteriore.

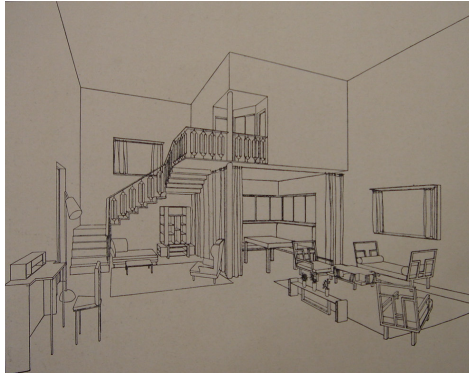


Figura 3 Una casa per week-end
Veduta della sala comune

La scala posta sulla parete di fondo del soggiorno, conduce al primo piano dove si trovano le camere da letto, disimpegnate da un piccolo ballatoio, munite di terrazzo e servite indipendentemente dello stesso bagno.

L'arredamento previsto è in legno laccato o in faggio, di carattere molto semplice ed adeguato allo stile di vita che si dovrebbe condurre.

Il villino si può immaginare intonacato a tinte chiare in due toni diversi, in modo da marcare l'incastro dei due volumi che lo costituiscono, l'aspetto e la forma nascono spontaneamente e

razionalmente con il fine di rimarcare la sua destinazione d'uso; infine questa piccola costruzione nella sua semplicità di «carattere italiano»² mostra l'enorme influenza che Le Corbusier ha esercitato sulla formazione e sullo stile dell'architetto comasco.

¹ *Progetto di una casa per week-end*, Domus n. 44, Agosto 1931, p. 56

² *Ibid.*

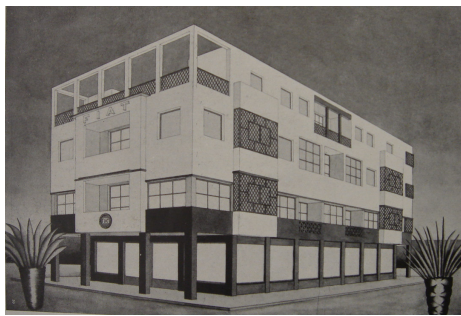
PROGETTO PER LA SEDE DELLA FIAT A TRIPOLI

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1931**

Luogo: **Corso Vittorio
Emanuele - Tripoli (Libia)**



**Figura 1 Sede della Fiat a Tripoli
Veduta assonometria.**

Nel progetto per la sede della Fiat a Tripoli, si evince una completa integrazione delle "teorie mediterranee" con la ricerca di un'ambientazione puramente coloniale, che rifletta le esigenze dettate dal luogo e dalla particolarità del clima. Nello sviluppo planimetrico, Rava recupera l'immagine della domus romana riproponendo una distribuzione dei locali attorno ad un cortile rettangolare, in

cui esili pilastri disegnano un porticato al pian terreno e logge chiuse da musciarabie ai piani superiori.

Questa impostazione si collega, inoltre, alla tipologia della casa africana che identifica il cortile come il luogo più fresco dell'abitazione, dove svolgere gran parte della giornata al riparo dal sole cocente e dagli sguardi indiscreti provenienti dalla strada.

Esternamente l'edificio si mostra, ancora legato ai caratteri

dell'architettura

razionale come si può vedere dalla preminenza delle superfici vetrate, dal movimento articolato delle masse che caratterizza la costruzione con sporgenze e rientranze e che Rava sottolinea con l'uso di colorazioni diverse o facendo ricorso, alla tecnica locale che utilizza la musciarabia per riparare dal caldo

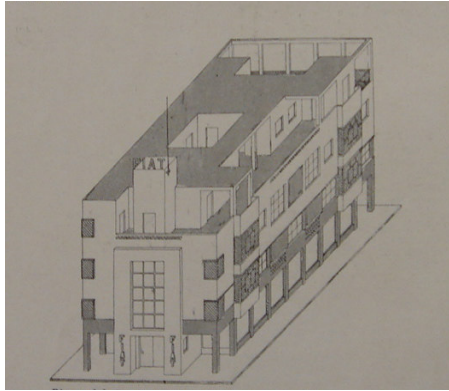


Figura 2 Sede della Fiat a Tripoli
Veduta assonometria.

favorendo la ventilazione.
 Per i colori da adottare
 l'architetto milanese
 attinge dalla tradizione
 locale: il pian terreno è
 in tinta rosso ruggine,
 gli interni delle logge
 sono in verde acqua
 chiarissima mentre le
 musciarabie, le ringhiere
 della loggia dell'ultimo
 piano e i serramenti sono
 in legno laccato verde
 azzurro. Tutto il resto
 della costruzione è in
 bianco.

ARCO DI TRIONFO A MOGADISCIO

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava**

Data: **1935**

Luogo: **Mogadiscio (Somalia)**

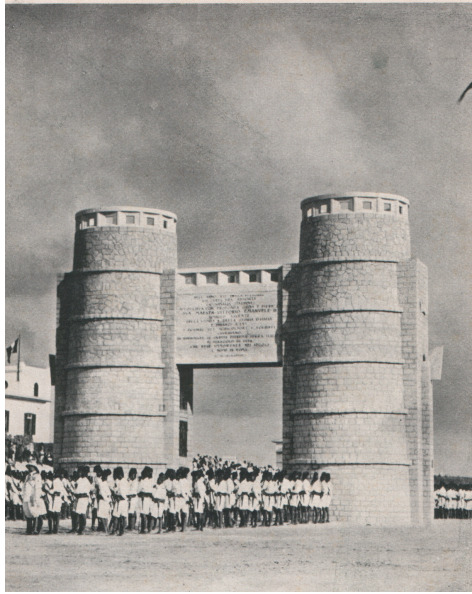


Figura 1 Arco di trionfo a Mogadiscio

Mogadiscio, considerata da sempre la "porta d'Oriente", diviene oggetto della costruzione di un vera e proprio ingresso nel 1935, quando, in occasione della visita del re nelle colonie, Carlo Enrico Rava erige l'Arco di trionfo, permanente, a torri binate. Esempio discreto di filiazione dell'arco dalla preesistente torre

della Giama, il progetto del *milanese* sarà oggetto di favorevoli giudizi tanto da essere adottato dal Touring Club Italiano come esemplare architettonico da visitare durante i propagandati viaggi in Somalia. L'arco ripropone, raddoppiato, il disegno dell'originaria torre ancora esistente in città con le stesse fasce marcapiano che si sovrappongono ad intervalli regolari, ma mentre la torre di Giamo si conclude con un disegno a piccole finestre ritagliate nella pietra dura, le due torri dell'architetto comasco, rastremate verso l'alto, sono caratterizzate da grandi aperture ricavate nei solidi contrafforti laterali, di cui quelli interni sorreggono una grande iscrizione commemorativa per la visita di Vittorio Emanuele III.

CAPPELLA FUNERARIA PER LA FAMIGLIA ONETO

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco**

Data: **1931**

Luogo: **Santa Margherita Ligure**



Figura 1 Cappella funeraria per la famiglia Oneto-Veduta d'insieme.

Gli architetti Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco realizzano a S. Margherita Ligure, nel 1931, una cappella funeraria, per la famiglia Oneto.

La cappella risulta semplice nelle forme, ma

ricca nei materiali e moderna nella concezione architettonica.

Nella zona di prospetto, «la composizione spaziale della parete, della porta, dei sottili cilindri marmorei laterali, del cancello e dei sobri elementi decorativi, offre un insieme significativo ed emotivo, con forme indicanti una sensibilità rispondente al tema»¹.

Nella zona posteriore, invece, la struttura si definisce attraverso l'accostamento del volume parallelepipedo, corrispondente alla "camera", e del volume cilindrico dell'altare-abside.

I due blocchi sono uniti, o meglio, separati da una grande parete diaframma in marmo serpentino che rende i due volumi «secondo profili e forme un po' urtanti, non ben concordi e assimilabili [...]»².

Esternamente la cappella è di colore grigio piombo mentre l'abside è ad

intonaco grigio perla con cristalli opachi e zoccolo, stipiti e platea in marmo nero del Belgio. Il fronte anteriore è ornato da colonne in marmo nero mentre il cancello, la croce e le lettere sono in metallo cromato; infine, il gradino di ingresso è in marmo verde di Roja.

Il fronte posteriore è, invece, dominato dalla parete diaframma e dalla convessità dell'abside, dove i serramenti sono in metallo cromato. L'interno della cappella realizzato con lo stesso ingegno, risulta, però, un po' sforzato, nella ricerca ad ogni costo di idee nuove ed antitradizionali, principalmente nell'impiego e la foggia di materiali non abituali nelle costruzioni di questo genere. Presenta, infatti, le testate dei sarcofagi ed il gradino dell'altare in marmo serpentino con fasce intermedie in porfido, e

l'altare ornato con una

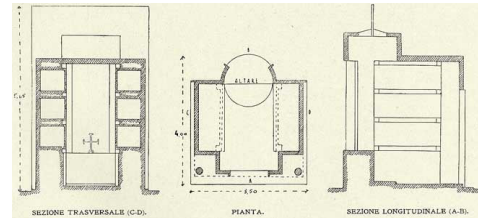


Figura 2 Cappella funeraria per la famiglia Oneto-pianta e sezioni.

grata in metallo cromato su fondo in marmo serpentino ed arredi, anch'essi, di metallo cromato. L'interno è, inoltre, reso freddo dalla luce di sfere elettriche del lampadario in metallo cromato, posto sul soffitto della rotonda. Infine, le pareti dell'abside sono di colore rosa, mentre il soffitto è di colore avorio.

¹ P. Marconi, *Cappella Oneto a Santa Margherita ligure*, «Architettura e arti Decorative», maggio, 1931, p. 451.

² Ivi, p. 452.

PROGETTO DI UNA VILLA SUL MARE

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco**

Data: **1931**

Luogo: **S. Michele di Pagana (Liguria)**



Figura 1 Villa sul mare

Questa villa, contemporanea a quella sulla collina di Rapallo, è anch'essa pensata per esaltare le peculiarità della località dove sorge: S. Michele di Pagana.

Si sviluppa, infatti, su un gruppo di scogliere da cui si eleva un'alta terrazza ad arcate, che fronteggia la facciata prospiciente il mare. Al riparo dal sole, le arcate, sorreggenti la terrazza, permettono di

stare al livello del mare, grazie ad una scala tagliata nelle stesse rocce. Anche per questo progetto gli architetti hanno pensato ad un piano terreno il cui ingresso principale con accesso ad una hall conduce sia alla zona giorno, aperta verso il mare, che si prolunga in una piccola "appendice" costituita da una saletta per la prima colazione esposta sulla terrazzaⁱ; sia ai servizi, che tra l'altro hanno un ingresso indipendente sul retro, ed in particolare la cucina è collegata con scala interna, al seminterrato, dove alloggiavano lavanderia, stireria, cantina e riscaldamento; sia, infine, ad studiolo portato avanti sullo sperone che strapiomba sul mare.

La scala principale della villa si sviluppa in un corpo di fabbrica semicircolare, illuminato da un'ampia vetrata continua, che conduce al

primo piano e prosegue sino alla terrazza sul tetto. Al primo piano una hall ed una galleria, in cui trovano posto grandi armadi murati, così come nella villa di Rapallo, disimpegnano le tre camere da letto, delle quali la principale ha uno spogliatoio annesso e una toilette indipendente. Inoltre ognuna delle tre camere, accede direttamente alla camera da bagno in comune. Tutta la costruzione si impone per l'alto basamento, che ricorda lo scafo di una grande nave, per le ampie terrazze del pian terreno, del primo piano e della copertura, che chiuse da balaustre continue in metallo fanno pensare ai ponti di coperta delle navi da crociera; inoltre, per il fronte verso il mare, dove pilastri a doppia altezza formano un portico al piano terreno ed una loggia, coperta da tende, al primo piano.

Infine, il carattere volutamente marinaresco che è stato dato alla villa, è confermato dall'uso decorativo di salvagenti, ancore, trofeo di remi, ma anche dall'uso degli oblò i cui infissi sono in giallo forte, colore che contrasta con le pareti blu della villa, il rosso delle ringhiere, il rosso mattone delle arcate e il giallo tufo delle pavimentazioni delle terrazze. In bianco, invece, è il corpo scala e i pilastri del fronte a mare; mentre, i tendaggi sono a strisce bianche e rosse.

ⁱ Cfr. *Due ville in riviera*, Domus n. 40, Aprile 1931, pp. 30-32.

PROGETTO DI UNA VILLA IN COLLINA

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1931**

Luogo: **Rapallo (Liguria)**

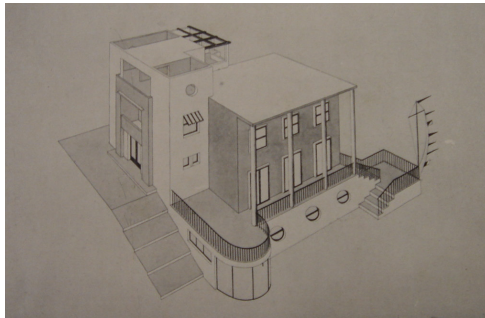


Figura 1 Villa in collina a Rapallo
Fronte a valle.

La villa sorge a Rapallo in un luogo di particolare bellezza, dinanzi al golfo ligure.

L'edificio, infatti, viene pensato come un corpo adagiato sulla pendenza di una collina, il cui dislivello è risolto mediante il seminterrato. Qui alloggiano la lavanderia, la stireria, la cantina, il vano riscaldamento e una serra semicircolare al di sopra della quale, al piano terreno, si sviluppa un'ampia terrazza.

Un portico a doppia altezza orna il fronte a valle della villa su cui si aprono il soggiorno e la sala pranzo al piano terreno e le camere da letto al primo piano.

Entrambi i piani sono disimpegnati da una *hall*, che al piano terreno, corredata di guardaroba e toilette, divide uno studiolo dalle sale di soggiorno e pranzo, quest'ultima rialzata di due gradini e quasi completamente aperta sulla precedente. Dalla cucinasi può, poi, accedere, mediante una scala, direttamente al seminterrato. Al primo piano, a cui porta la scala interna, un'ampia galleria con loggiato, ad uso di hall, disimpegna le tre camere da letto, di cui la principale ha annesso uno spogliatoio, alcuni armadi murati ed il bagno. Quest'ultimo, che affaccia su di una piccola loggia

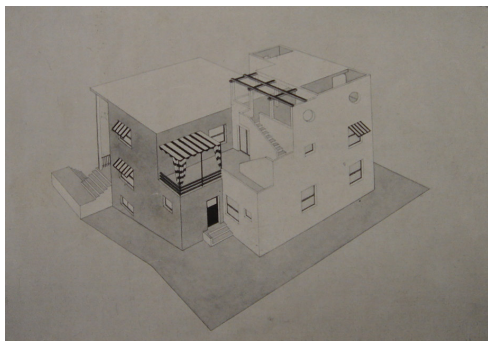


Figura 2 Villa in collina a Rapallo
Fronte a monte.

chiusa per bagni di sole, è posto in una posizione centrale, in diretta comunicazione con due camere da letto, ed indipendentemente accessibile anche dalla terza. Ad esso si aggiunge un'altra piccola toilette con w.c., posta all'estremità della hall. Da un'ampia terrazza, posta al primo piano, attraverso una scala aperta si accede, poi, ad una pergola e ad una terrazza coperta, da cui poter godere dello spettacolo del golfo e in cui sono predisposte due piccole terrazze a cielo scoperto per bagni di sole.

All'esterno i colori adottati sono quelli

tipici della costiera ligure: pareti intonacate di bianco si alternano a pareti rosa pastello, mentre i serramenti e le ringhiere sono laccati in verde smeraldo.

I colori, mescolati ai giochi di piani e di volumi delle varie terrazze, all'accenno di *pronaos* sostenuto da esili cilindri che caratterizza la facciata principale, e all'inquadratura dell'ingresso principale e della loggia superiore, tendono a conferire a questa architettura un particolare carattere d'italianità, di dichiarata ispirazione mediterranea¹.

¹ Cfr. *Due ville in riviera*, Domus n. 40, Aprile 1931, pp. 30-32.

CASA DEL FASCIO

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava**

Data: **1933**

Luogo: **Vittorio d'Africa
Somalia**



Figura 1 Casa del fascio: fronte anteriore.

L'edificio dalla semplice composizione geometrica e dalle pareti intonacate e stuccate di bianco, in cui si evidenziano i tralicci alle finestre e le griglie di legno laccato verde-palma, presenta nel fronte principale elementi tipici della tradizione africana: i pilastri dell'ingresso. in legno di sicomoro intagliato a disegni geometrici alla "maniera indigena" e l'inquadratura della porta che riprende, "modernizzandolo", un antico motivo centro-africanoⁱ.

La composizione planimetrica risulta raccolta attorno ad una sala riunione, dove sono disposti un bar, un ufficio, una biblioteca con sala lettura e una toilette.

Nel fronte posteriore, a fare da filtro tra la sala centrale e l'ingresso secondario, vi è una veranda chiusa da tralicci di liste di legno laccate verde-palma e formanti vari disegni inquadrati da sottili pilastri



Figura 2 Casa del fascio: fronte posteriore.

intonacati di bianco, che riprende, in una chiave nuova, il vecchio motivo delle musciarabie di legno, caratteristiche dell'architettura africana, ma con ritmi e proporzioni moderne.

ⁱ Cfr. *Architettura coloniale*
in Somalia, «Domus», n. 64,
aprile 1933.

**PADIGLIONE ERITREA-SOMALIA
ALLA FIERA DI TRIPOLI**

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: **1933-34**

Luogo: **Tripoli (Libia)**

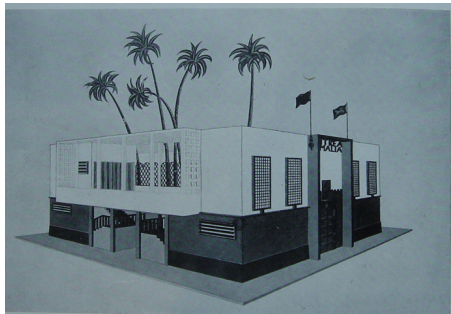


Figura 1 Padiglione Eritrea-Somalia: il progetto.

Il padiglione dell'Eritrea e Somalia, costruito tra il 1933-34 alla VII Fiera di Tripoli, destinato ad ospitare gli allestimenti di mostre periodiche delle due colonie, viene successivamente adibito a Museo Etnografico stabile. L'edificio, sviluppato su due piani, ha uno schema planimetrico che riprende la pianta della domus romana, modello che ritroviamo spesso in Libia per la casa araba.

All'interno presenta, infatti, un ampio patio

centrale intorno al quale si svolgono ambienti di varia grandezza aperti verso il cortile e chiusi (ad eccezione del lato posteriore) verso l'esterno. Al centro è posta una fontana dal disegno geometrico, in mattoni rossi e marmo bianco con pavimento in mattonelle bianche ed azzurre ed ornata con orci arabi in terra rossa.

L'effetto decorativo complessivo è, però, affidato ad un elegante gioco di colori: «nel partito degli scaloni, dove il lucidissimo cipollino delle pareti specchianti in riflessi verde-acqua, è messo a



Figura 2 Padiglione Eritrea-Somalia: veduta anteriore.



Figura 3 Padiglione Eritrea-Somalia: veduta posteriore.

contrastare col marmo nero dei giardini e coi metallici toni rossicci delle ringhiere ramate; e nel patio dove la generale intonazione bianca e verde, rilevata dalla sobria e discreta lucentezza delle maioliche verdazzurro e dal rosso delle tegole, dei mattoni, degli orci, crea un ambiente di raccolta suggestione [...]»¹.

L'edificio *bifronte* si mostra con un lato di facciata prospiciente il viale principale ed un altro il «Piazzale delle Colonie», tale caratteristica viene risolta attraverso la creazione di un grande

portale nel fronte principale in pietra di Azizia con un motivo di derivazione somala reso in linee essenziali ed un duplice scalone sul lato prospiciente il piazzale.

«[...] l'italianissimo motivo delle scale a vista [...] ripreso con un senso tutto moderno di lievità strutturale [...]»², conduce al piano superiore, caratterizzato da una grande veranda, tipicamente *mediterranea*, aperta a sbalzo proprio sopra il duplice scalone, e coperta da un traliccio intonacato di bianco che, sorretto da altrettanto bianchi pilastri, inquadra il cielo africano attraverso geometrici lacunari che definiscono

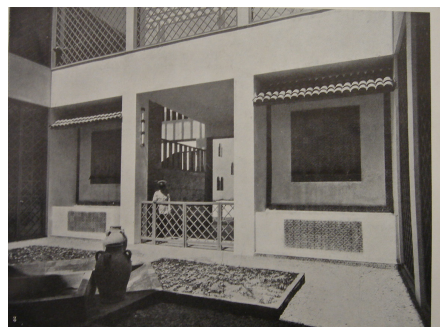


Figura 4 Padiglione Eritrea-Somalia: il patio



Figura 5 Padiglione Eritrea-Somalia:
particolare del grande loggiato a
sbalzo.

giochi di luce ed ombra
sul pavimento e sulle
pareti.

Il padiglione esternamente
viene, invece, scandito da
uno zoccolo in porfido; da
pareti intonacate di
bianco, con aperture
incorniciate da pietra di
Azizia e coperte con
musciarabie verde-azzurro,
come verde-azzurro sono i
serramenti; da una cornice
marcapiano, anch'essa in
pietra di Azizia e da
lettere, emblemi e aste
delle bandiere in rame.

Il padiglione concepito
«in piena libertà di

fantasia e modernità di
creazione»³, come scrive
lo stesso Rava, colpisce
per l'*intonazione
mediterranea* che lo
pervade e testimonia la
conversione
dell'architetto da un
razionalismo
"intransigente" ad un
razionalismo
"indipendente", per usare
i suoi stessi termini, una
«[...] interpretazione del
tipo della casa
mediterranea, ma non senza
il tocco di una
sensibilità "scenografica"
[...]»⁴.

¹ *Per la moderna architettura
coloniale italiana*, «Domus»,
n. 78, giugno 1934, p. 12.

² *Ibid.*

³ C.E. Rava, *Nove anni
d'architettura vissuta, 1926-
1935*, Roma 1935, premessa.

⁴ S. Samek Ludovici, *Coerenza
umanistica di un architetto*,
«Prospettive», n. 7, 1954, p.
13.

VILLA F. A PORTOFINO

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava
e Sebastiano Larco**

Data: 1933-34

Luogo: **Portofino (Liguria)**



Figura 1 Villa F. a Portofino: il progetto

La Villa F. a Portofino, dall'architettura «castigata e mediterranea»¹, è una delle rare e fortunate opere portate a termine in ogni particolare secondo lo stesso concetto creatore. Costruito su una ripida scogliera del golfo di Portofino, presso la lanterna del porto, l'edificio risulta totalmente aperto al sole e al paesaggio, e adagiandosi alla naturale

pendenza del luogo giunge a pochi passi dal mare.

La planimetria si sviluppa su tre piani: in quello superiore vi è l'ingresso alla villa, la cucina con accesso indipendente e la camera di servizio con bagno. Questo nucleo, coperto da tetto falda unica inclinata, composto da lastre d'ardesia, suddivise da tegole rosa bordate di vernice azzurro mare, affaccia sulla terrazza principale della villa, ornata da vecchi vasi di terracotta rosa e da lanterne di velieri.



Figura 2 Villa F. a Portofino: veduta dall'alto.



Figura 3 Villa F. a Portofino: veduta.

Attraverso una scala, si passa poi al primo piano, ove un largo pianerottolo disimpegna: il soggiorno che dà sulla terrazza; la sala da pranzo, dove un'ampia finestra apre sulla terrazza balconata; una toilette e, infine, una camera da letto con terrazzino.

Il soggiorno è a due piani con le pareti in stucco rustico rosa terracotta; il pavimento, nella parte superiore, è d'ardesia lucidata con bordo in mosaico alla genovese mentre il soffitto è in stucco bianco. I serramenti sono laccati in

bianco ed il parapetto del piano superiore è in muratura con corde azzurro mare fissate ad anelli d'ottone opaco.

Nel soggiorno inferiore, invece, il soffitto è a stucco liscio azzurro mare; il pavimento a disegno è in lastre di lavagna lucidata e strisce di granito rosa. La ringhiera della scala è d'ottone opaco con corde azzurro mare; il corrimano è d'ebano. I gradini sono rivestiti di lastre d'ardesia lucidata; il sottoscala è a stucco liscio bianco conserramenti laccati di bianco.

La sala da pranzo, con veduta prospiciente il promontorio del faro, ha, poi, le pareti di colore



Figura 4 Villa F. a Portofino: veduta.



Figura 5 Villa F. a Portofino: soggiorno a due piani.

biondo paglia, che danno una luminosità equilibrata ai toni più cupi del pavimento e del soffitto. Quest'ultimo è, infatti, in stucco liscio verde cupo con profilo bianco mentre il pavimento è in mosaico genovese verde e nero con fascia in marmo bianco; bordo e zoccolo in ardesia lucidata. I serramenti sono anche qui laccati di bianco.

Al piano terreno, detto il *piano marino*, vi è un grande vano soggiorno reso luminoso dalla finestra sugli scogli e dalle porta-finestra che dà sulla *spiaggetta*, al lato

della quale un portico ad archi permette una sosta d'ombra.

Camere da letto, con terrazze ombrose, e bagni completano il piano.

Nella camera matrimoniale le pareti sono di stucco liscio celeste grigio, il soffitto è a stucco della stessa tinta in tono più scuro, con cornice a stucco bianco.

La camera dei bimbi, invece, ha le pareti color bambù, il soffitto verde canna con bordo di stucco bianco come i serramenti laccati.

Nelle prima camera riservata agli ospiti le pareti sono ad intonaco giallo paglierino con nella seconda stanza da soffitto bianco, mentre letto le pareti sono in stucco liscio color camoscio ed il soffitto è di uno scuro avana con bordure bianche; in entrambe le stanze i serramenti sono bianchi.

I colori adottati per il prospetto ben si accordano

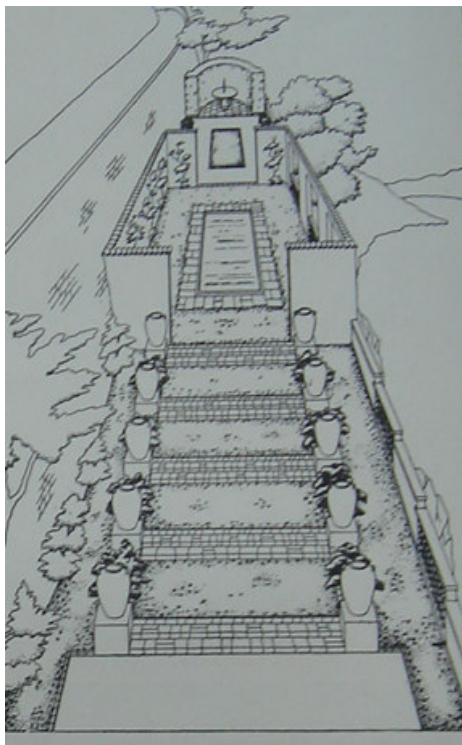


Figura 6 Villa F. a Portofino: il progetto del giardino.

con quelli classici della costa ligure: strisce crema e grigio azzurro per il piano terra, color rosa terracotta per il primo piano, bianco per il blocco arretrato superiore.

Infine, adagiato sugli scogli, lateralmente alla villa, proprio sotto la strada, si sviluppa un giardino terminante in una nicchia con fontana.

Internamente ritroviamo, poi, elementi cari ai due architetti, come

l'utilizzo di corde nella balaustrata e l'accostamento di motivi rigorosi con elementi di fantasia, nonché l'utilizzo di materiali e colorazioni ricercate.

In una composizione, che potremmo definire composita, in una prevalenza di accostamenti arditi, dove al concetto di disegno unitario viene sostituito un gusto unitario, fatto di scelte raffinate, suggestive e spregiudicate².

¹ Una nuova villa a Portofino per l'anno venturo, «Domus», n. 71, novembre 1933, p. 584.

² Cfr. Alcune recenti espressioni d'architettura e d'arredamento, «Domus», n. 85, gennaio 1935, p. 8.

ALBERGO "CROCE DEL SUD"

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava**

Data: **1934**

Luogo: **Mogadiscio (Somalia)**



Figura 1 Albergo Croce del Sud

L'interesse provato dall'opinione pubblica verso questo secondo albergo progettato e realizzato da Rava è dimostrato dal fatto che il Touring Club Italiano ne propone l'immagine nei suoi manifesti di propaganda per i viaggi verso l'esotico.

Sicuramente questo edificio, che si impone non soltanto per le dimensioni ma anche per la volontà di adeguarsi al carattere architettonico locale, deve considerarsi come una delle realizzazioni più interessanti e meglio riuscite dell'architettura

coloniale somala.

La spiccata orizzontalità del corpo di fabbrica sviluppato su due piani, così come la totalità delle costruzioni di Mogadiscio il cui impianto su uno o due piani è dettato dal pericolo di gettare fondamenta in un terreno fortemente compromesso da infiltrazioni d'acqua, è caratterizzato da marcati elementi a sbalzo, che inducono a pensare il ritorno dell'architetto comasco al razionalismo puro delle prime opere coloniali. Appare, però, evidente che l'adozione di una pianta quadrangolare raccolta attorno ad un cortile ci riporta al modello abitativo che secondo l'architetto è più adeguato ad un clima torrido, quale quello somalo, riallacciandosi ad una tradizione che egli cerca di recuperare.

Infatti, l'edificio si dispone rigidamente, come già nell'Albergo ad Homs,

intorno ad un patio al pian terreno e una loggia al piano superiore, modello tipico della *domus romana* recuperato dalla casa araba.

La loggia è intervallata nei lati lunghi da finestre chiuse da musciarabie, graticci di legno che proteggono le logge isolando le stanze all'interno e favorendo la ventilazione¹.

Ed ancora musciarabie, fortemente aggettanti, particolarizzano i piani superiori dei quattro fronti esterni della costruzione, mostrando la volontà dell'architetto di adattarsi alle esigenze locali, dando, così, vita ad un bell'esempio di carattere italiano dell'architettura d'oltremare.

Il colore scuro delle musciarabie, inoltre, esalta il candore della costruzione ed, infine, si deve sottolineare che in perfetta armonia con l'usanza somala di

evidenziare l'ingresso delle abitazioni, l'albergo presenta nel prospetto anteriore il volume centrale più alto ed avanzante con i due setti relativi al piano terra in pietra locale, per alcuni, *unico neo* in un'opera da considerarsi «perfetta»².

¹ Cfr. S. Raffone, *Razionalismo dimenticato in Africa Orientale*, «Casabella», n. 558, 1989, pp. 34-37.

² Alcune recenti espressioni d'architettura e d'arredamento, «Domus», n. 85, gennaio 1935, p. 8.

ARCO DI TRIONFO A MOGADISCIO

Opera realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava**

Data: **1935**

Luogo: **Mogadiscio (Somalia)**

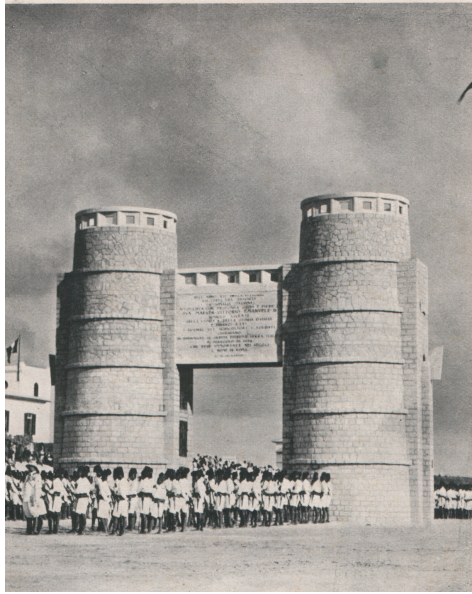


Figura 1 Arco di trionfo a Mogadiscio

Mogadiscio, considerata da sempre la "porta d'Oriente", diviene oggetto della costruzione di un vera e proprio ingresso nel 1935, quando, in occasione della visita del re nelle colonie, Carlo Enrico Rava erige l'Arco di trionfo, permanente, a torri binate. Esempio discreto di filiazione dell'arco dalla preesistente torre

della Giama, il progetto del *milanese* sarà oggetto di favorevoli giudizi tanto da essere adottato dal Touring Club Italiano come esemplare architettonico da visitare durante i propagandati viaggi in Somalia. L'arco ripropone, raddoppiato, il disegno dell'originaria torre ancora esistente in città con le stesse fasce marcapiano che si sovrappongono ad intervalli regolari, ma mentre la torre di Giamo si conclude con un disegno a piccole finestre ritagliate nella pietra dura, le due torri dell'architetto comasco, rastremate verso l'alto, sono caratterizzate da grandi aperture ricavate nei solidi contrafforti laterali, di cui quelli interni sorreggono una grande iscrizione commemorativa per la visita di Vittorio Emanuele III.

PALAZZO PER ABITAZIONI ED UFFICI

Opera non realizzata

Autore: **Carlo Enrico Rava**

Data: **1937-38¹**

Luogo: **Enna (Sicilia)**



Figura 1 Palazzo dell' I.N.A. ad Enna: I° progetto (stesura 1938-39)-veduta prospettica. Si noti la sistemazione dei quattro finestroni barocchi e della loro cornice d'appoggio.

Questo edificio avrebbe dovuto ospitare la sede dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni nel centro della città di Enna, importantissimo centro minerario e turistico, in cui veloci demolizioni stavano lasciando il posto alla città moderna, ma, in realtà, non andò mai oltre le fondazioni a causa della guerra.

L'area in cui doveva sorgere l'edificio era trapezoidale irregolare,

di circa 1500 m² con un dislivello massimo di tre metri, causa della suddivisione dell'edificio in due blocchi a piani sfalsati: uno più alto con cinque piani ed altezza totale di 20 metri prospiciente la piazza della Prefettura, e uno più basso con tre piani e 12 metri di altezza verso la valle.

In questo corpo più basso erano stati inseriti quattro finestroni barocchi con cornice di appoggio e due finestre quattrocentesche di stile aragonese, recuperate dalla demolizione degli edifici preesistenti.

Il raccordo tra il vecchio ed



Figura 2 Palazzo dell' I.N.A. ad Enna: I° progetto (stesura 1938-39)-veduta prospettica. Si noti la sistemazione delle due finestre quattrocentesche in stile "aragonese".

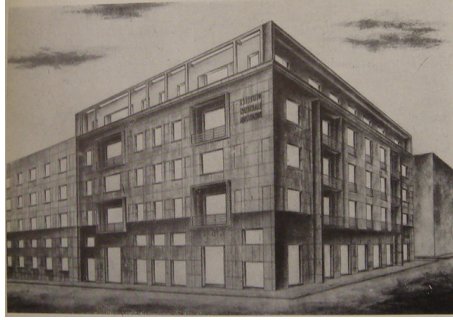


Figura 3 Palazzo dell' I.N.A. ad Enna: II° progetto (stesura definitiva 1939-40)-prospetto anteriore.

il nuovo era stato risolto con una larga incorniciatura di pietra a vista, quella stessa pietra di Calascibetta, arenaria locale di colore dorato, che ornava il basamento e parte della costruzione².

L'organizzazione planimetrica con ingresso unico dalla piazza, accesso alle quattro scale dal cortile con rampa centrale carreggiabile e la collocazione degli ascensori al centro delle due scale principali, si doveva a precise esigenze e categoriche disposizioni dell'Istituto, che prendeva per se parte degli otto negozi e dei ventotto appartamenti, suddivisi in sei o tre

vani con servizi di carattere signorile e muniti di ogni perfezionamento.

Nello scantinato, che si sviluppava solo per metà edificio, data la sua posizione arroccata, prendeva posto l'impianto di riscaldamento centrale del palazzo.

Esternamente, nella prima stesura del progetto, oltre al basamento, erano in pietra anche le cornici a forte aggetto che inquadravano a ritmo alternato tre piani; mentre nella seconda stesura i due blocchi di edifici venivano raccordati da una duplice fila di pilastri architravati.

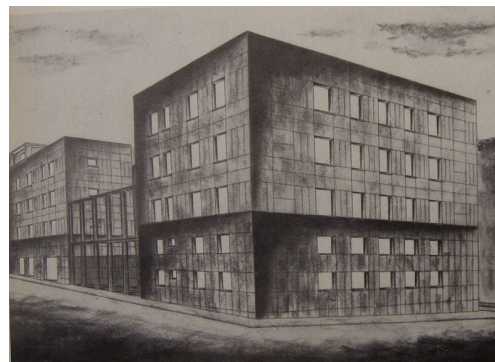


Figura 4 Palazzo dell'I.N.A. ad Enna: II° progetto (stesura definitiva 1939-40)-prospetto posteriore.

¹ La data si riferisce alla prima stesura del progetto; nel 1939-40 ve ne fu una seconda.

² Cfr. *Palazzo per abitazioni ed uffici ad Enna (Sicilia)*, «Rassegna di architettura», ottobre 1938, p. 516.

Schede di Lettura:

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, CASA SOLARI, Santa Margherita ligure (Liguria), Opera realizzata-1925/26.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI UN PALAZZO PER UFFICI, Opera non realizzata-1927.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO PER UNA SEDE DI GIORNALE, Opera non realizzata-1927.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PALAZZO DELL'ISTITUTO COLONIALE ALLA FIERA CAMPIONARIA DI MILANO, Opera realizzata-1927/28.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI CASA ECONOMICA TIPO SIGINORILE IN SERIE DI ELEMENTI SINGOLI, Opera non realizzata-1928.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI CASETTE IN SERIE: BINATE E CONTINUA, Opera non realizzata-1928.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, ALBERGO AGLI SCAVI DI LEPTIS MAGNA, Homs (Libia), Opera realizzata-1928 (stesura del progetto). La costruzione si conclude tre anni più tardi.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI UNA CASA DA APPARTAMENTI IN MILANO, Milano - Piazza Cardinal Ferrari, Opera non realizzata-1929.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE DELLA PIAZZA DELLA CATTEDRALE A TRIPOLI (Libia), Opera non realizzata-1930.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, CHIESA DI SUANI-BEN-ADEN (Tripoli-Libia), Opera realizzata-1930/31.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI UNA CASA PER WEEK-END, Opera non realizzata-1931.

Carlo Enrico Rava, PROGETTO PER LA SEDE DELLA FIAT A TRIPOLI (Libia), Opera non realizzata-1931.

Carlo Enrico Rava, ARCO DI TRIONFO A TRIPOLI (Libia), Opera realizzata-1931.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, CAPPELLA FUNERARIA PER LA FAMIGLIA ONETO, Santa Margherita ligure, Opera realizzata-1931.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI UNA VILLA SUL MARE, S. Michele di Pagana(Liguria), Opera realizzata-1931.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PROGETTO DI UNA VILLA IN COLLINA, Rapallo (Liguria), Opera realizzata-1931.

Carlo Enrico Rava, CASA DEL FASCIO, Vittorio d'Africa (Somalia), Opera realizzata-1933.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, PADIGLIONE ERITREA-SOMALIA ALLA FIERA DI TRIPOLI (Libia), Opera realizzata-1933/34.

Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, VILLA F.A PORTOFINO (Liguria), Opera realizzata-1933/34.

Carlo Enrico Rava, ALBERGO "CROCE DEL SUD", Mogadiscio(Somalia), Opera realizzata-1934.

Carlo Enrico Rava, ARCO DI TRIONFO A MOGADISCIO(Somalia), Opera realizzata-1935.

Carlo Enrico Rava, PALAZZO PER ABITAZIONI ED UFFICI, Enna(Sicilia), Opera non realizzata-1937/38 (prima stesura del progetto); nel 1939-40 (seconda stesura del progetto).

Bibliografia

C.E. Rava, *Viaggio a Tunin*, L. Cappelli Editore, Bologna 1932 (ristampato nel 1936 con il titolo: *Ai margini del Sahara*).

A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, U. Hoepli Editore, Milano 1932.

C.E. Rava, *Nove anni d'architettura vissuta 1926 IV-1935 XIII*, Ed. Cremonese, Roma 1935.

AA.VV., *Dopo Sant'Elia*, Domus, Milano 1935.

M. Bontempelli, *L'avventura novecentista: selva polemica 1928-1938: dal razionalismo allo stile naturale, soglia della terxa epoca*, Vellecchi, Firenze 1938.

La attrezzatura coloniale alla 7 Triennale di Milano [presentazione di] Carlo Enrico Rava, Ed. A Cura Della Triennale, Tipografia Alfieri e Lacroix, Milano 1940.

A. Pica, *L'architettura moderna in Italia*, U. Hoepli, Milano 1941.

C.E. Rava, G. Ulrich e V. Vaj (a cura e con introduzione di), *Architettura delle cerimonie*, Editore I.P.I., Tipografia Crosignani, Milano 1942.

C.E. Rava, *Arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, G.G. Görlich, Milano 1945.

C.E. Rava, *Arredamento contemporaneo*, G.G. Görlich, Tipografia F.lli Marinoni, Milano 1946.

C.E. Rava, *Mobili d'ogni tempo: cinque secoli d'arredamento in Italia, Francia e Inghilterra*, Gorlich, Milano 1947.

C.E. Rava, *Pittori giapponesi contemporanei*, G. G. Gorlich, Tipografia F.lli Marinoni, Milano 1947.

B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

G. Ulrich, *Arredatori contemporanei*, Ulrich Editore, Milano 1949.

C.E. Rava, *Arredamenti*, Gorlich, Milano 1950.

C.E. Rava, *Il mobile d'arte dal quattrocento all'ottocento: Italia, Francia, Germania, Austria, Inghilterra, America del Nord*, Gorlich, Milano 1950.

C.E. Rava, *Pittura giapponese contemporanea*, Gorlich, Milano 1950.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.

G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Libreria editrice Politecnica Tamburini, Milano 1953.

C.E. Rava, *Il tavolo*, A. Vallardi, Milano 1954.

C.E. Rava, *La Mostra di Scenografia del Museo Teatrale e del Teatro alla Scala a Mosca*, Edizioni La Rete, Milano 1964.

C.E. Rava (a cura di), *Catalogo della mostra di scenografia del Museo Teatrale e della Scala*, Tipografia Romagna, Milano 1964.

C.E. Rava, *La sedia*, Gorlich, Milano 1964.

C.E. Rava (a cura di), *Nuovi orientamenti della scenografia*, Gorlich, Milano 1965.

C.E. Rava (a cura di), *Scenografie del Museo Teatrale alla Scala dal XVIII a XIX secolo: catalogo della mostra*, Neri Pozza Editore, Venezia 1965.

C. De Seta, *L'architettura razionale*, Laterza, Bari 1972.

L. Patetta, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972.

M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. L'esposizione italiana di architettura razionale*, Società editrice Napoletana, Napoli 1973.

C. De Seta, *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Bari 1976.

AA.VV., *Razionalismo ed architettura in Italia negli anni del fascismo (1919-1943)*, catalogo della mostra della Biennale di Venezia, Electa, Milano 1976.

S. Danesi, L. Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Venezia 1976.

C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino 1981.

K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982.

E. Mantero, *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.

C. De Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1987.

G. Ernesti (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Roma, 1988.

G. Ciucci., *Gli architetti ed il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1989.

R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milano 1989.

C. Gambardella, *Il sogno bianco. Architettura e "mito mediterraneo" nell'Italia degli anni '30*, Clean, Napoli 1989.

G. Ciucci, F. Dal Co, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Milano 1991.

B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa 1750-1960. Storia e teoria*, Laterza, Bari 1991.

M.G. Folli, *Tra Novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Milano 1991.

S. Polano, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano 1991.

G. Gresleri, G. Massaretti, *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1993.

F. Brunetti, *Architetti e fascismo*, Alinea, Firenze 1993.

B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.

G. Rumi, V. Vercelloni, A. Cova (a cura di), *Milano durante il fascismo 1922-1945*, Milano 1994.

C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998.

E. Godoli e M. Giacomelli (a cura di), *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*, Maschietto Editore, Firenze, 2005.

C.E. Rava, *La scenografia*, Arti Grafiche E. Milli, Milano 19..?.

Articoli tratti da Riviste:

Bando di concorso per il Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano, «Architettura ed Arti Decorative», Luglio 1926.

G. Minnucci, Segni precursori, «L'architettura Italiana», settembre 1927.

G. Minnucci, Il Padiglione delle Colonie alla Fiera di Milano. Progetto vincitore del Concorso: (Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco), «L'architettura Italiana», ottobre 1927.

M. Piacentini, Due progetti di C.E. Rava e S. Larco, «Architettura e Arti Decorative», luglio 1928.

R. Liberati, Cronache regionali. Homs. La costruzione dell'albergo, «L'avvenire di Tripoli», n.108, luglio 1928.

Padiglione permanente delle colonie alla Fiera Campionaria di Milano, «L'Oltremare», novembre 1928.

F. Reggiori, Il Concorso Nazionale per l'ammobigliamento e l'arredamento economico della casa popolare promosso dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dall'Ente Nazionale Piccole Industrie, «Architettura e Arti Decorative», luglio 1929.

G. Ponti, Due costruzioni in riviera, «Domus>>, n.5, maggio 1929.

N.d.R. (P. Marconi), Un progetto per il concorso della Piazza della Cattedrale di Tripoli degli Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, «Architettura e Arti Decorative», IX, vol. II, 1930.

Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli. Architetti C.E.Rava e S. Larco, «Rassegna di Architettura», 1930.

Due progetti degli architetti Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava, «Domus», n.38, febbraio 1931.

La nuova chiesa di Suani-Ben-Aden presso Tripoli, «Domus», n.39, Marzo 1931.

Chiesa di Suani-Ben-Aden presso Tripoli, «Rassegna di Architettura», Marzo 1931.

Due ville in Riviera, «Domus», n.40, aprile 1931.

P.Marconi, *La cappella Oneto a S. Margherita Ligure degli architetti Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava*, <<Architettura e Arti Decorative>>, maggio 1931.

C.E.Rava, *Di una architettura coloniale moderna*, «Domus>>, n. 41, maggio 1931.

Per l'architettura italiana, «Il Tevere>>, maggio 1931.

C.E. Rava, *Di una architettura coloniale moderna*, «Domus», n. 42, giugno 1931.

Arco di trionfo di Tripoli, «Rassegna di Architettura>>, giugno 1931.

Aspetti di architetture d'oggi, «Domus», n. 43, luglio 1931.

L'Arco di Trionfo di Tripoli eretto per la visita dei principi di Piemonte, <<Rassegna di Architettura>>, luglio 1931.

Progetto di una casa per week-end, «Domus», n. 44, agosto 1931.

Albergo agli scavi di Leptis Magna, «Domus», n. 44, agosto 1931.

L'albergo agli scavi di Leptis Magna a Homs. Architetti S.Larco e C.E.Rava, <<Rassegna di Architettura>>, agosto 1931.

Architetti S.Larco e C.E.Rava. Albergo agli Scavi di Leptis Magna a Homs, <<Rassegna di Architettura>>, agosto 1931.

N.d.R., *Architetture libiche*, <<Architettura e Arti Decorative>>, settembre 1931.

Un albergo a Leptis Magna degli arch. Larco e Rava, <<La Casa Bella>>, n.47, novembre 1931.

C.E. Rava, *Specchio dell'architettura razionale*, «Domus», n. 47, novembre 1931.

P. Marconi, *I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini*, <<Architettura e Arti Decorative>>, novembre 1931.

Architetti S. Larco e C.E. Rava. Tomba Oneto al cimitero di Santa Margherita Ligure, <<Rassegna di Architettura>>, dicembre 1931.

L. Figini, *Polemica mediterranea*, «Domus», n. 49, gennaio 1932.

C.E. Rava, *Polemica mediterranea*, «Domus», n. 49, gennaio 1932.

Architettura coloniale Italiana d'oggi, «Domus», n. 49, gennaio 1932.

Italiani all'Esposizione d'arredamento di Colonia, <<Domus>>, n.49, gennaio 1932.

P.M.Bardi, *Altri nuovi architetti*, <<L'Ambrosiano>>, giugno 1932.

M.Piacentini, *La mostra di architettura nelle sale dell'ENAPI*, <<Tribuna>>, giugno 1932.

M.Piacentini, *Una mostra di architettura e arredamento a Roma*, <<Architettura>>, fasc.VII, luglio 1932.

R.Papini, *Architetti italiana moderni*, <<Emporium>>, agosto 1932.

P.Gedda, *Un architetto in Africa*, «Domus», n.63, marzo 1933.

Architettura coloniale in Somalia, «Domus», n.64, aprile 1933.

Costruzioni per la vita all'aperto, «Domus», n.64, aprile 1933.

Architetture coloniali italiane, <<Rassegna di Architettura>>, settembre 1933.

Rava *"Pro domo sua"*, <<Domus>>, n.70, ottobre 1933.

Una nuova villa a Portofino per l'anno venturo, «Domus», n. 71, novembre 1933.

C.E. Rava, *Prodromi di un nuovo romanticismo*, «Domus», n. 72, dicembre 1933.

C.E. Rava, *Prodromi di un nuovo romanticismo*, «Domus», n. 74, febbraio 1934.

C.E. Rava, *Prodromi di un nuovo romanticismo*, «Domus», n. 77, maggio 1934.

Per la moderna architettura coloniale italiana, «Domus», n.78, giugno 1934.

Fiera di Tripoli, <<Rassegna di Architettura>>, giugno 1934.

Ma.Pa., *Padiglione dell'Eritrea-Somalia alla Fiera di Tripoli*. Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, <<Architettura>>, fasc.VIII, agosto 1934.

E.Persico, *Punto e a capo per l'architettura*, <<Domus>>, n. 83, novembre 1934.

Una "villa romantica" rimodernata da Rava, <<Domus>>, n.84, dicembre 1934.

Ma.Pa., *Villa a Portofino*. Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, <<Architettura>>, fasc.XII, dicembre 1934.

Alcune recenti espressioni d'architettura e d'arredamento, «Domus», n. 85, gennaio 1935.

Ma.Pa., *Due lavori dell'arch. Rava a Mogadiscio*, <<Architettura>>, fasc.I, gennaio 1935.

A. Melis, *Architettura Coloniale*, <<L'architettura Italiana>>, agosto 1935.

Eritrea e Somalia, <<L'architettura Italiana>>, agosto 1935.

Chiesa Suani-Ben-Adem, <<L'architettura Italiana>>, agosto 1935.

Due Archi di Trionfo, <<L'architettura Italiana>>, agosto 1935.

Padiglione Eritrea-Somalia. Fiera di Tripoli, <<L'architettura Italiana>>, agosto 1935.

A.Melis, *Un architetto: Carlo Enrico Rava*, <<L'architettura Italiana>>, gennaio 1936.

Alcuni mobili di C.E. Rava, «Domus», n. 97, gennaio 1936.

Due Terrazze di Rava, «Domus», n. 97, gennaio 1936.

L.Piccinato, *La casa in colonia*, <<Domus>>, n.101, maggio 1936.

C.E. Rava, *Problemi di architettura coloniale*, «Rassegna Italiana politica letteraria e artistica», n. 216, maggio 1936.

L. Piccinato, *La casa in colonia*, «Domus», n.102, giugno 1936.

C.E. Rava, *Costruire in colonia*, «Domus», n. 104, agosto 1936.

C.E. Rava, *Necessità di un'arte di lusso*, «Rassegna Italiana politica letteraria e artistica», agosto-settembre 1936.

C.E. Rava, *Architettura coloniale. Una lettera di Carlo Enrico rava*, «Rassegna Italiana politica letteraria e artistica», agosto-settembre 1936.

L. Piccinato, *Un problema per l'Italia d'oggi, costruire in colonia*, «Domus», n. 105, settembre 1936.

A. Gatto, *Ugo Ometti, e via dicendo...*, <<Casabella>>, n.106, ottobre 1936.

C.E. Rava, *Costruire in colonia*, «Domus», n. 106, ottobre 1936.

O. Cabiati, *Orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, «Rassegna di Architettura», ottobre 1936.

G. Pellegrini, *Manifesto dell'architettura coloniale*, «Rassegna di Architettura», ottobre 1936.

G. Pellegrini, *Notizie sullo sviluppo urbanistico della Tripolitania*, «Rassegna di Architettura», ottobre 1936.

A. Alpago-Novello, *Aspetti e problemi della nostra Architettura coloniale*, «Rassegna di Architettura», novembre 1936.

C.E. Rava, *Risponde ad un'inchiesta*, «Rassegna di Architettura», dicembre 1936.

C.E. Rava, *Costruire in colonia*, «Domus», n. 109, gennaio 1937.

C.E. Rava, *L'architettura scenica del cinematografo*, «Rassegna di Architettura», aprile 1937.

C.E. Rava, *Visioni di un film*, «Domus», n. 118, ottobre 1937.

C.E. Rava, *Scenografia: elemento formativo del gusto*, «Bianco e Nero», n. 10, ottobre 1937.

C.E. Rava, *Architettura ed arredamento cinematografico quali elementi formativi del gusto delle masse*, «Bianco e Nero», n. 15, ottobre 1937.

C.E. Rava, *La casa nel film I*, «Domus», n. 119, novembre 1937.

F.M. Apollony, *L'architettura araba della Libia*, «Rassegna di Architettura», dicembre 1937.

C.E. Rava, *Criteri di arredamento e decoro di un locale di ritrovo*, «Rassegna di Architettura», gennaio 1937.

C.E. Rava, *La casa nel film II*, «Domus», n. 121, gennaio 1938.

C.E. Rava, *L'Architetto ed il cinema*, «Cinema», febbraio 1938.

C.E. Rava, *La casa nel film III*, «Domus», n. 123, marzo 1938.

C.E. Rava, *La casa nel film IV*, «Domus», n. 125, maggio 1938.

C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film I*, «Rassegna di Architettura», maggio 1938.

C.E. Rava, *L'Architetto ed il cinema*, «Cinema», maggio 1938.

Paraventi e Fotografia, «Domus», n. 126, giugno 1938.

C.E. Rava, *La casa nel film V*, «Domus», n. 128, agosto 1938.

C.E. Rava, *La casa nel film VI*, «Domus», n. 130, ottobre 1938.

Aspetti della Mostra Autarchica del Minerale Italiano a Roma, «Rassegna di Architettura», dicembre 1938.

Architetto Carlo Enrico Rava. Palazzo per abitazioni ed uffici ad Enna (Sicilia), «Rassegna di Architettura», dicembre 1938.

C.E. Rava, *Gli architetti di fronte al film II*, «Rassegna di Architettura», febbraio 1939.

La Mostra di Leonardo nel Palazzo dell'Arte di Milano, «Rassegna di Architettura», febbraio 1939.

Dal film alla casa, «Domus», n. 134, febbraio 1939.

Viaggio di nozze a Tripoli, «Domus», n. 135, marzo 1939.

C.E. Rava, *Esempi di arredamento del film italiano I*, «Domus», marzo 1939.

C.E. Rava, *Architettura e arredamento nel film italiano II*, «Domus», n. 137, maggio 1939.

C.E. Rava, *Momento dell'architettura italiana*, «Il popolo d'Italia», maggio 1939.

C.E. Rava, *Architettura e arredamento nel film italiano III*, «Domus», n. 138, giugno 1939.

C.E. Rava, *Attrezzatura coloniale*, «Domus», n. 138, giugno 1939.

C.E. Rava, *Una casa rimodellata*, «Domus», n. 139, luglio 1939.

C.E. Rava, *Della fotografia come elemento fantastico*, «Domus», n. 143, novembre 1939.

C.E. Rava, *Abitare e vivere in colonia*, «Domus», n. 145, gennaio 1940.

C.E. Rava, *Figura dell'architetto nello stato fascista*, «L'architettura Italiana», febbraio 1940.

C.E. Rava, *Cronache di architettura sui nostri quotidiani*, «Domus», n. 147, marzo 1940.

Opere dell'architetto Carlo Enrico Rava, «L'architettura Italiana», marzo 1940.

La casa e lo studio di un architetto, «Domus», n. 147, marzo 1940.

Anche in città sole e aria, «Domus», n. 148, aprile 1940.

La Mostra dell'attrezzatura coloniale alla Triennale, «Domus», n. 150, giugno 1940.

B.M., *La VII Triennale Internazionale delle Arti decorative e industriali moderne. Milano 1940-XVIII*, «Rassegna di architettura», luglio 1940.

C.E. Rava, *L'architettura scenica nella "Mostra del cinema" alla VII Triennale*, «Rassegna di architettura», settembre 1940.

Un mobile composto, «Domus», n.140, settembre 1940.

La Mostra di apparecchi frigoriferi alla XXI Fiera di Milano. Architetto Carlo Enrico Rava, «Rassegna di Architettura», ottobre 1940.

Un nuovo appartamento, «Domus», n.154, ottobre 1940.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 1*, «Domus», n. 157, gennaio 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 2*, «Domus», n.158, febbraio 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 3*, «Domus», n.159, marzo 1941.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 3, marzo 1941.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 4, aprile 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 4*, «Domus», n. 160, aprile 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 5*, «Domus», n. 161, maggio 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 6*, «Domus», n. 162, giugno 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 7*, «Domus», n. 163, luglio 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 8*, «Domus», n. 164, agosto 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 9*, «Domus», n. 165, settembre 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 10*, «Domus», n. 166, ottobre 1941.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 10, ottobre 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 11*, «Domus», n. 167, novembre 1941.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 11, novembre 1941.

C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia 12*, «Domus», n. 168, dicembre 1941.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 13, gennaio 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 170, febbraio 1942.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 14, febbraio 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 171, marzo 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 172, aprile 1942.

C.E. Rava, *Stile negli interni di film*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 16, aprile 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 173, maggio 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 174, giugno 1942.

C.E. Rava, *Il nuovo posto telefonico alla stazione Milano-nord*, «Domus», n. 174, giugno 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 175, luglio 1942.

C.E. Rava, *L'architettura delle cerimonie*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 19, luglio-agosto 1942.

Ufficio fiorito, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 19, luglio-agosto 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 176, agosto 1942.

C.E. Rava, *Dell'Attrezzatura utilitaria dell'abitazione*, «Domus», n. 177, settembre 1942.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 179, novembre 1942.

Estetica del negozio, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 23, novembre 1942.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 180, dicembre 1942.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 181, gennaio 1943.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 182, febbraio 1943.

Un negozio d'ottico, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 26, febbraio 1943.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 183, marzo 1943.

C.E. Rava, *Modelli d'arte. Tre idee per stoffe stampate*, «Domus», n. 183, marzo 1943.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 184, aprile 1943.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 185, maggio 1943.

C.E. Rava, *Modernità di antiche architetture nei libri figurativi italiani del Rinascimento*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 13, maggio 1943.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 186, giugno 1943.

C.E. Rava, *Brevi considerazioni sulla tipografia*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 14, giugno 1943.

C.E. Rava, *Funzionale antico e nuovo*, «Domus», n. 187, luglio 1943.

C.E. Rava, *Di un illustratore veneziano del '400*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 16, agosto-settembre-ottobre 1943.

C.E. Rava, *Una casa per vivere in campagna*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 24, maggio 1944.

C.E. Rava, *Unità stilistica della città*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 28, ottobre 1944.

C.E. Rava, *Unità stilistica della città*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 29, novembre 1944.

C.E. Rava, *Unità stilistica della città*, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 31, gennaio 1945.

Carlo Enrico Rava: *Arredamento contemporaneo*, «Domus», n.214, gennaio 1947.

Carlo Enrico Rava: *Mobili d'ogni tempo*, «Domus», n.218, giugno 1947.

Arredamento a Milano. Architetto Carlo Enrico Rava, «Lo stile nella casa e nell'arredamento», n. 32, novembre 1947.

Arredamenti di Carlo Enrico Rava G.G. Görlich Editore, Milano, «Domus», n. 259, giugno 1951.

Allestimento delle mostre e delle fiere. La sala delle S.T.S. stamperia tessuti serici alla Mostra del Cotone e del Rayon, <<Prospettive>>, n.2, 1952.

C.E.Rava, *La mostra d'arte delle Dolomiti a Cortina*, <<Prospettive>>, n.5, 1953.

C.E.Rava, *La Mostra "Fontainbleau" e la maniera italiana*, <<Prospettive>>, n.5, 1953.

C.E.Rava, *La Mostra d'arte precolombiana del Perù al "Collezionista"*, <<Prospettive>>, n.5, 1953.

Caratteri di un arredamento, <<Prospettive>>, n.5, 1953.

C.E.Rava, *Una Mostra di antichi strumenti musicali alla Villa Reale di Milano*, <<Prospettive>>, n.6, 1953.

C.E.Rava, *Salvare le Ville Venete*, <<Prospettive>>, n.6, 1953.

M.Ravegnani Morosini, *Ritorno alle origini*, <<Prospettive>>, n.6, 1953.

F.Bono, *Architettura "spontanea" o "popolare"*, <<Prospettive>>, n.7, 1954.

C.E.Rava, *La mostra di Lorenzo Lotto*, <<Prospettive>>, n.7, 1954.

C.E.Rava, *Una mostra di antichi ex voto a Milano*, <<Prospettive>>, n.7, 1954.

C.E.Rava, *Tesori della Trivulziana e della Biblioteca Reale di Copenaghen*, <<Prospettive>>, n.7, 1954.

S.Samek Ludovici, *Coerenza umanistica di un architetto*, <<Prospettive>>, n.7, 1954.

C.E.Rava, *La I mostra nazionale antiquaria a Firenze*, <<Prospettive>>, n.8, 1954.

C.E.Rava, *La Mostra di Luca Signorelli*, <<Prospettive>>, n.8, 1954.

C.E.Rava, *Recensioni: Il numero speciale di "Arts" di "Plaisir" de France*, <<Prospettive>>, n.8, 1954.

Particolari di un arredamento. Casa G. a Milano, <<Prospettive>>, n.8, 1954.

A.M.C., *La nuova sede della Görlich a Milano. Arredata da Rava*, <<Prospettive>>, n.9, 1955.

C.E.Rava, *La Mostra di "Quattro Maestri del I Rinascimento"*, <<Prospettive>>, n.9, 1955.

C.E.Rava, *Perennità di una grande tradizione*, <<Prospettive>>, n.9, 1955.

C.E.Rava, *La Mostra di Francesco Unterpurgher a Bressanone*, <<Prospettive>>, n.9, 1955.

Un nuovo arredamento di Rava, <<Prospettive>>, n.10, 1955.

C.E.Rava, *Taccuino Pusterese*, <<Prospettive>>, n.10, 1955.

C.E.Rava, *Ancòra della tradizione*, <<Prospettive>>, n.10, 1955.

C.E.Rava, *La Mostra di pittura del Settecento a Belluno*, <<Prospettive>>, n.10, 1955.

C.E.Rava, Recensioni: "Tempi e aspetti della scenografia", <<Prospettive>>, n.10, 1955.

C.E.Rava, Recensioni: "Livres Manuscruts et Imprimes du IX au XX siecle", <<Prospettive>>, n.10, 1955.

C.E.Rava, *La Mostra dell'arte e della civiltà etrusca a Milano*, <<Prospettive>>, n.11, 1956.

C.E.Rava, *La Mostra del settecento veneziano a Milano*, <<Prospettive>>, n.11, 1956.

C.E. Rava, *Cronache: Iniziative artistiche e culturali di "Villa Olmo"*, <<Prospettive>>, n.11, 1956.

C.E. Rava, *Recenti esempi di case di campagna tedesche e svizzere*, <<Prospettive>>, n.12, 1956.

S.S. Ludovici, *Una soluzione di Rava per lo studio di un medico*, <<Prospettive>>, n.12, 1956.

C.E. Rava, *Bilancio della X Triennale*, <<Prospettive>>, n.12, 1956.

C.E. Rava, *Giorgione e Giorgioneschi a Venezia*, <<Prospettive>>, n.12, 1956.

C.E. Rava, *Cronache: Mostre Torinesi: Manierismo piemontese e lombardo del seicento*, <<Prospettive>>, n. 12, 1956.

C.E. Rava, *Cronache: Mostra di capolavori della Galleria Sabauda*, <<Prospettive>>, n.12, 1956.

C.E. Rava, *Cronache: Minori Mostre veneziane alla Fondazione Giorgio Cini*, <<Prospettive>>, n.12, 1956.

W. Roccato, *La camera di uno studente arredata da Rava*, <<Prospettive>>, n.14, 1957.

S.S. Ludovici, *Un complesso rimodellato da Rava*, <<Prospettive>>, n.15, 1957.

A.M.C., *Due nuove opere di Rava*, <<Prospettive>>, n.18, 1959.

W. Roccato, *Un grande arredamento di Rava*, <<Prospettive>>, n.20, 1959.

Uno scalone a Milano architettonicamente rimodellato da Rava, <<Prospettive>>, n.22, 1960.

C.E.Rava, *Architettura della XII Triennale*, <<Prospettive>>, n.23, 1961.

C.E. Rava, *Orientamenti della scenografia*, <<Prospettive>>, n.23, 1961.

C.E. Rava, *Cronache: Mostre Düreriane al Museo di Bassano*, <<Prospettive>>, n.23, 1961.

C.E. Rava, *Cronache: Postilla alla Mostra "Dalla Natura all'Arte"*, <<Prospettive>>, n.23, 1961.

C.E. Rava, *Cronache: Una Mostra di scultura di Lea D'Avanzo*, <<Prospettive>>, n.23, 1961.

C.E. Rava, *Recensioni: "Maestri del Duomo" di Giuseppe Luigi Mele*, <<Prospettive>>, n.23, 1961.

La sede di un grande studio professionale sistemata e arredata da Rava, <<Prospettive>>, n.24, 1961.

C.E. Rava, *Orientamenti della scenografia*, <<Prospettive>>, n.24, 1961.

Un appartamento a Milano risistemato da Rava, <<Prospettive>>, n.25, 1962.

C.E. Rava, *Orientamenti della scenografia*, <<Prospettive>>, n.25, 1962.

C.E. Rava, *Due disegni inediti di Nicola Grassi*, <<Prospettive>>, n.25, 1962.

C.E. Rava, *La Mostra di pittura dell'Ottocento al Museo di Bassano*, <<Prospettive>>, n.25, 1962.

C.E. Rava, *Esposizioni milanesi. La Mostra "Da Boldini a Pollock"*, <<Prospettive>>, n.25, 1962.

C.E. Rava, *Notiziari: Attività al centro di studi d'architettura di "Andrea Palladio"*, <<Prospettive>>, n.25, 1962.

C.E. Rava, *Commiato*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Taccuino di Val di Fiemme*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

Piccola antologia di nuovi arredamenti di Rava, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Orientamento della scenografia*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *A proposito di alcune tavolette lombarde*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Cinque mostre di antichi disegni alla Fondazione Cini*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Tre xilografie veneziane del cinquecento*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Modelletti e teatrini settecenteschi*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Notiziari: Una mostra di Giovan Battista Piranesi*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Notiziari: La Mostra "Settemila anni di arte iranica" a Milano*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Recensioni: "Bartolomeo Montagna" di Lionello Puppi*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Recensioni: "Andrea Palladio" di Roberto Pane*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Recensioni: "Le finestre a sporto nell'Architettura Alpina" di Massimo Cereghini*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Recensioni: "Immagini della Marca Trevigiana" di Giuseppe Mazzotto*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Recensioni: "Gli Affreschi nelle Ville Venete del Cinquecento" di Luciana Crosato*, <<Prospettive>>, n.26-27, 1963.

C.E. Rava, *Scenografia tra Manierismo e Barocco*, <<Antichità viva>>, n. 5, 1967.

C.E. Rava, *Appunti di scenografia*, <<Antichità viva>>, n. 4, 1968.

C.E. Rava, *Influssi della scenografia italiana pre Barocca in Inghilterra e Germania*, <<Antichità viva>>, n. 3, 1969.

C.E. Rava, *Orientamenti della scenografia*, <<Antichità viva>>, n. 5, 1969.

J. Gubler, *Architettura e colonialismo*, <<Lotus>>, n.26, 1980.

M.I. Zaccherò, *Dal carteggio di un architetto romano: Gaetano Minnucci e la polemica sull'architettura razionale*, <<Parametro>>, n.13, gennaio-febbraio 1983.

S. Raffone, *Il Razionalismo dimenticato in Africa Orientale*, «Casabella», n. 558, 1989.

Documenti d'archivio:

Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Africa Italiana, Roma

- Busta n. 29, fasc. 96, alcune foto dell'Albergo agli Scavi di Leptis Magna
- Busta n.95, fasc.5, documenti relativi alla partecipazione al primo concorso per la sistemazione della piazza di Tripoli

Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Architettura-Fondo Papini, Firenze

- Scatola 4,70.17-19, n.3 foto del progetto per il concorso del 1927 per la realizzazione del Padiglione delle Colonie alla Fiera di Milano
- Scatola 4,70.2.4, n.3 foto dell'Albergo agli scavi di Leptis Magna
- Scatola 13,115, n.1 foto dell'Allestimento della Mostra dell'attrezzatura coloniale alla VII Triennale

Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, sezione Progetto-Archivio Rava, Parma

- 202/3, Album con i ritagli di stampa delle recensioni di Viaggio a Tunin e Nove anni di architettura vissuta.
- 202/1-2, foto varie.